Johann Adolph Scheibe als Verfasser seines „Critischen Musicus“

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn

Vorgelegt von

Eugen Rosenkaimer

aus Wald (Rhld.)

Bonn 1929.

Druck: L. Neuendorff, Bonn, Franziskanerstraße 1a

Berichterstatter: Professor Dr. Ludwig Schiedermair.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Vorwort.

Mit vorliegender, im Musikwissenschaftlichen Seminar der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, entstandenen Arbeit machte sich der Verfasser zur Aufgabe, die im „Critischen Musicus“ von Johann Adolph Scheibe niedergelegten Gedanken und Pläne systematisch darzustellen. Um die Arbeit nicht unnötig anschwellen zu lassen, wurde davon Abstand genommen, außer der zweiter Auflage des „Critischen Musicus“ die übrige musikliterarische Produktion Scheibes heranzuziehen, die übrigens zum größten Teile rein musiktheoretischer Natur ist (Intervallenlehre und Kompositionslehre). Doch schien es dem Verfasser von Vorteil, wenigstens bei der Darlegung der Opernästhetik Scheibes von dieser Beschränkung abzugehen und hier auch den Vorbericht zu seinem Libretto „Thusnelde“ (Leipzig und Kopenhagen 1749) zu benutzen. Von der Betrachtung ausgeschlossen wurden neben der unfruchtbaren Kontroverse Scheibe-Birnbaum sämtliche Stücke des „Critischen Musicus“, die fingierte Briefe darstellen, etwa in der Art von Addisons „Spectator“, oder die sonst, wie in den damaligen moralischen Wochenschriften üblich, im Gewande moralisierender Tendenz erscheinen (vergl. Stück 48 u. 49). Auch von einer Darlegung der ziemlich weitläufigen Ausführungen Scheibes über die Fuge (Stücke 49—51), die, ästhetisch betrachtet, keinerlei Ausbeute bieten, konnte Abstand genommen werden; das gleiche gilt von den umständlichen Erörterungen über die Silbendehnungen (Stücke 37 und 38).

Der Arbeit ist eine kurze Biographie Scheibes vorangestellt, die ursprünglich, namentlich für dessen Aufenthalt in Dänemark, größer und erschöpfender geplant war und

für die bereits größere Auszüge und Übersetzungen aus Werken dänischer Autoren (Ravn, Thrane) vorgenommen worden waren, um die bisher nur in dänischen Werken anzutreffenden Nachrichten über die Lebensumstände Scheibes in Kopenhagen entsprechend zu verwerten. Doch erwies sich während dieser Vorarbeiten, daß eine Biographie Scheibes in der beabsichtigten Vollständigkeit Gegenstand einer besonderen Arbeit hätte werden müssen. Vielleicht bietet sich dem Verfasser noch Gelegenheit, die Biographie Scheibes auf Grund der bereits geleisteten Vorarbeiten zu erweitern. Übrigens waren sämtliche, die Lebensgeschichte Scheibes betreffenden Anfragen an deutsche Bibliotheken und Archive ohne Erfolg (Bayrisches Staatsarchiv Bamberg, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Staatsarchiv Hamburg, Staatsarchiv Schleswig, Hausarchiv der Hohenzollern Berlin, Verlag Breitkopf & Härtel-Leipzig). Bei Abfassung der Biographie stützte der Verfasser sich hauptsächlich auf den Artikel „Scheibe" im Dansk Biografisk Lexikon, 1887—1905, verfaßt von Carl Vilhelm Ravn, sowie auf Scheibes autobiographische Skizze in Matthesons „Ehrenpforte" (1740). Das Literaturverzeichnis gibt die hauptsächlichen auf Scheibe bezugnehmenden Werke an, erhebt indessen keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit.

Da selbst die zweite Auflage des „Critischen Musicus" vom Jahre 1745, die für die vorliegende Arbeit zugrunde gelegt wurde, verhältnismäßig selten ist, wurde im Anhang das Inhaltsverzeichnis sämtlicher 78 Stücke und Abhandlungen dieser Ausgabe angeführt. Weiter haben im Anhange zwölf bisher unveröffentlichte Briefe Scheibes an seinen Lehrer Gottsched aus den Jahren 1739—43, weiter einer an Kantor Bokemeyer (in der Abschrift Bokemeyers) und ein offenbar von diesem an Gottsched gerichteter Brief Platz gefunden. Die Briefe befinden sich im Gottsched-Briefwechsel der Universitätsbibliothek Leipzig; der Herausgeber machte sie sich durch Anfertigenlassen von Schwarz-Weiß-Photographien zugänglich. Sie sind u. a. interessante

Belege dafür, welchen bedeutenden Einfluß der Leipziger Diktator in jenen Jahren selbst auf so kritische Köpfe wie Scheibe ausübte. Zu bedauern ist, daß sich in Leipzig Antwortschreiben Gottscheds an Scheibe nicht vorfinden, wie von der Universitätsbibliothek Leipzig auf eine Anfrage hin mitgeteilt wurde, obwohl Scheibe in den mitgeteilten Briefen mehrmals den Empfang von Schreiben Gottscheds bestätigt. Auch das Reichsarchiv in Kopenhagen konnte nur mit einer negativen Auskunft dienen.

Scheibe war weder ein genialer Kopf, dem neue Erkenntnisse intuitiv aufgingen, noch ein systematischer Ästhetiker; wir stoßen deshalb bei ihm kaum auf Ansichten, die geeignet gewesen wären, die damalige, im Rationalismus wurzelnde Musikästhetik in andere Bahnen zu lenken. Immerhin glaubt der Verfasser in vorliegender Dissertation dargetan zu haben, daß Scheibe über ästhetische Dogmen seiner Zeit bei aller Abhängigkeit hinauszukommen suchte und vor allem eine Reihe brauchbarer Vorschläge für die Praxis machte.

Ein Wort des Dankes gebührt bei Abschluß der Arbeit allen denen, die den Verfasser mit Rat und Tat unterstützten, den Herren

Professor Dr. A. Schering-Halle,
Professor Dr. A. Hammerich-Kopenhagen,
Privatdozent Dr. Knud Jeppesen-Kopenhagen,
Dr. E. H. Müller-Dresden,

sowie meinen Freunden Artur Åquist in Halmstadt (Schweden), Valter Lindström in Stockholm, Carl Jensen in Kopenhagen und Frl. Margit Seidler in Barmen, die sich die Mühe umfangreicher Übersetzungen aus dem Dänischen nicht verdrießen ließen.

Herzlich dankt der Verfasser vor allem auch seinem hochverehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. L. Schiedermair, Bonn, für das teilnehmende Interesse, das er der Arbeit entgegenbrachte.

Scheibes Leben.

Johann Adolph Scheibe wurde geboren im Mai des Jahres 1708 in Leipzig als Sohn des Orgelbauers Johann Scheibe und seiner Frau Anna Rosina, geb. Hess. Der Vater war mit Johann Sebastian Bach, der in amtlicher Eigenschaft oft dessen Orgeln zu prüfen hatte, gut bekannt und von diesem als tüchtiger Orgelbauer wohl gelitten. Von Orgeln, die Johann Scheibe baute, nennt Johann Adolf Scheibe in seiner Autobiographie das Orgelwerk in der Universitätskirche zu Leipzig. In seinem sechsten Lebensjahre traf den Knaben Johann Adolph ein bedauerliches Unglück: Durch unvorsichtiges Hantieren mit einem Bohrer verletzte ein in der Werkstatt des Vaters tätiger Junge das rechte Auge des jungen Scheibe, sodaß dieser der Sehkraft auf diesem Auge dauernd verlustig ging. Frühzeitig befaßte sich der Knabe mit Klavierspiel, hörte aus angeborener Neigung viel Musik und versuchte selbst zu komponieren. Den Grund zu seiner umfassenden Allgemeinbildung legte er auf der Schule zu St. Nicolai, die er sechs Jahre bis zum Ausgang des Jahres 1725 besuchte, nebenher die „musikalischen Scribenten" studierend. Im gleichen Jahre bezog er die Universität seiner Vaterstadt unter dem Rektorate Jenichens. In Erlers Matrikel der Universität Leipzig findet sich folgender Eintrag: Scheibe, Joh. Adolf Lips. dp. 13. 10. 1725, i. 3. 11. 1725. Der junge Student widmete sich auf Wunsch seines Vaters der Jurisprudenz, hörte nebenbei aber auch jedenfalls philosophische Kollegs und trat in Beziehungen zu Gottsched. Der Fortgang eines geregelten Studienganges sollte jedoch bald unterbrochen werden, da der Vater Johann bei der Lieferung einiger Orgeln in finanzielle Schwierigkeiten geriet, wie es heißt, durch die Unehrlich-

keit eines Geistlichen, und die Mittel zum Studium seines Sohnes kaum noch beibringen konnte. Der junge Scheibe scheint in dieser Zeit der Bedrängnis, die er selbst auf vier Jahre angibt, zu dem Entschluß gekommen zu sein, sich ganz der Musik zu widmen, vielleicht in dem Glauben, sich hierdurch am schnellsten eine Existenz zu schaffen. Während dieser Zeit, so berichtet er selbst, habe er oft zu seinem Vater reisen müssen, der wahrscheinlich in Ausübung seines Berufes oft längere Zeit von Leipzig abwesend war. Bis zum Jahre 1735 blieb nun Scheibe in Leipzig und suchte sich theoretisch und praktisch zum Musiker heranzubilden. Nach seinen Schilderungen in der Autobiographie zu urteilen, scheint Scheibe seine Studien rein autodidaktisch betrieben zu haben, wie er ja auch ausdrücklich versichert, er habe keinen eigentlichen Lehrer in der Musik gehabt. Im Orgelspiel mag sich Scheibe inzwischen eine genügende Fertigkeit angeeignet haben, um sich 1729 um eine ausgeschriebene Organistenstelle bewerben zu können. Johann Sebastian Bach saß mit in dem Preisrichterkollegium, das unter den Bewerbern die geeignete Wahl zu treffen hatte. Scheibe erhielt die gewünschte Stelle nicht, mußte vielmehr dem glücklicheren J. G. Goerner das Feld räumen. Daß dieser mißglückte Versuch, eine Anstellung als Organist zu bekommen, in innigem Zusammenhang steht mit dem berüchtigten Angriff Scheibes auf J. S. Bach im 6. Stück seines „Critischen Musicus“ vom 14. Mai 1737, der so viel Staub aufwirbelte, steht wohl außer Zweifel. Nachdem ihm nun bei anderer Gelegenheit wiederum mißlang, einen Organistenposten zu erhalten, begrub er diese Hoffnung endgültig, wandte sich der Komposition zu und verdiente seinen Unterhalt durch Klavierunterricht. Zu Ostern 1735 reiste er für kurze Zeit nach Prag. Vom Winter 1735 bis Ostern 1736 treffen wir ihn in Gotha, von wo er über Sondershausen und Wolfenbüttel nach Hamburg übersiedelte. Auch hier scheint es ihm wirrschaftlich nicht besonders gut gegangen zu sein, zumal seine Feinde, deren er seit seinem

vorwitzigen Angriff recht viele auch in Hamburg hatte, gegen ihn arbeiteten. In Hamburg gab er seinen „Critischen Musicus“ (1737—38, 1739—40) heraus und publizierte ebenfalls die „Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechtern“. Die Anzahl seiner musikalischen Werke bis zu dieser Zeit beziffert Scheibe selbst auf mehr als 150 Kirchenstücke, mehr als 150 Flötenkonzerte, mehr als 30 für die Geige, mehr als 60 bis 70 Sinfonien. Außerdem nennt er Trios, Soli, deutsche und italienische Kantaten, Serenaten, Singgedichte, einige Passionsoratorien und eine Oper, die aber nicht zur Aufführung gelangte, weil gerade damals die Hamburger Oper einging. Die Musik zu den Schauspielen „Polyeukt“ und „Mithridates“ setzt Scheibe selbst ins Jahr 1738. Im Jahre 1740 bessern sich seine äußeren Lebensumstände, da er im September dieses Jahres an den Hof des damaligen dänischen Königs Christian VI. berufen wurde, um eine Kantate zur Einweihung der Schloßkirche in Christiansborg zu komponieren. Am 1. Dezember 1740 wurde er zum königlichen Kapellmeister ernannt. Ins Jahr 1741 fällt seine Heirat mit der damals 21-jährigen Isabella Müller aus Hamburg, die er im Sommer dieses Jahres heimführte.

Die unter Christian VI. herrschende pietistische Geistesrichtung brachte es mit sich, daß Scheibe sich in seiner praktischen Wirksamkeit auf die Kirche und den Konzertsaal beschränkt sah, da die Pflege der Oper vernachlässigt wurde. Immerhin beschäftigte ihn während der ganzen Zeit das Problem der Oper bezw. im Zusammenhang damit die Gestaltung des Rezitativs, gab er doch im Jahre 1745 die zweite Auflage seines „Critischen Musicus“ heraus, vermehrt um einige wichtige Abhandlungen.

Von Kompositionen Scheibes, die dieser bis zum Tode Christians VI. schrieb, nennt C. V. Ravn (vergl. Art. Scheibe im Dansk Biografisk Lexikon) die folgenden:

1742: Gottselige Gedanken (Passionsoratorium),

1744: Thränen der Kinder (Oratorium, für die Musik-Sozietät Kopenhagen komponiert, Text von Scheibe),

1747: Gottesfürchtige Gedanken (Dänisch, Passionsmusik, Text von G. Treschow),

1747: Klagegesang (auf den Tod Christians VI.).

Der Thronwechsel rief in den Anschauungen einen Wandel hervor; namentlich auf musikalischem Gebiete war eine Geschmacksänderung zu verzeichnen. Der Nachfolger Christians VI., der junge König Friedrich V., hatte bereits als Kronprinz mit seiner Braut in Hamburg Gelegenheit gehabt, die Leistungen der Mingotti'schen Operntruppe kennen zu lernen, war der italienischen Oper wohl gewogen und erinnerte sich, mittlerweile zur Herrschaft gelangt, der Mingotti'schen Truppe. Er berief sie nach Kopenhagen, wo sie vom 18. Dezember 1747 bis zum 3. April 1748 spielte. Scheibe hatte den Auftrag erhalten, für diese Operngastspiele sechs Musiker zu besorgen. Er mag der italienischen Oper mit sehr gemischten Gefühlen gegenübergestanden haben, zumal die Italiener das allgemeine Interesse so absorbierten, daß die musikalische Sozietät einging und Scheibe eigentlich überflüssig wurde, da er in dieser Institution seine Hauptbetätigung gefunden hatte. Er wird wohl seinem Ärger Luft gemacht und überhaupt mit der offenen Verachtung der italienischen Oper nicht zurückgehalten haben, sodaß dadurch seine ohnehin schon peinliche Situation bald vollends unmöglich wurde: Am 1. Juli 1748 wurde er seiner Pflichten entbunden, unter Belassung einer Pension von 400 Reichsthalern. Seine finanzielle Lage wurde im folgenden Jahre so übel, daß er sich am 12. April 1749 verzweifelt an den König wandte mit der Bitte um eine Unterstützung von 200 Reichsthalern. Der König bewilligte ihm jedoch nur 30 Reichsthaler „til Hjælp til Rejsen" (als Hilfe für die Reise). Scheibe begab sich nun nach Bopæl in Sonderburg, wo er eine Musikschule für die Jugend errichtete. Seine alten Anschauungen über die Oper, die er zur Haupt-

sache vor Jahren schon vertreten hatte, gab er nicht im geringsten auf, trug sie vielmehr erneut vor in der Vorrede zu seinem Libretto „Thusnelde", wo er lebhaft für deutsche Opernbücher eintritt. In Sonderburg bereitete er ferner eine deutsche Übersetzung von „Peder Paars" (1750) vor, die er später (1764) umarbeitete und gleichzeitig mit einer Biographie Holbergs herausgab, zu dessen persönlichen Freunden Scheibe gehört hatte. Auch die Abhandlung vom „Ursprung und Alter der Musik" (1754) fällt in die Zeit seines Aufenthalts in Sonderburg, ebenso wie die Oratoriendichtung „Der wundervolle Tod des Welterlösers" (1754, mit kritischer Vorrede).

Trotz seiner Übersiedlung nach Bopæl verlor Scheibe doch nie die Fühlung mit der Stätte seiner früheren Wirksamkeit. Als die musikalische Sozietät, die inzwischen wieder aufgelebt war, 1751 ihren neuen Konzertsaal einweihte, lud man Scheibe ein, die Einweihungskantate zu liefern. Im folgenden Jahre schrieb er für dasselbe Institut den „Trauer- und Klagegesang" (anläßlich des Ablebens der Königin Louise) und 1753 das Oratorium „Abbildung der Martern und des Todes unseres Erlösers Jesus Christus". Später nahm Scheibe wieder dauernd Aufenthalt in Kopenhagen, wo er neben dem Musikverein (Musikalische Sozietät) auch mit der dortigen deutschen literarischen Kolonie und dem Hofprediger Cramer gute Beziehungen unterhielt. Der schon in das Jahr 1754 fallende Text „Der wundervolle Tod des Welterlösers" wurde von Scheibe vertont und 1761 an zwei Tagen in Kopenhagen aufgeführt. Aus dem nächsten Jahre ist noch die Passion „Der sterbende Jesus" (1762) zu erwähnen. Daneben erlahmte nie sein Interesse für die theoretische Darlegung von musikalischen Problemen, die ihm wichtig schienen, wovon eine weitere Abhandlung über das Rezitativ Zeugnis ablegt (vgl. Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste, 1764—65, Bd. 11 und 12).

Gelegentlich des Ablebens Friedrichs V. komponierte Scheibe an Stelle Sartis, der sich im Ausland befand, die Trauermusik und begegnete dem jungen, begabten Dichter Johannes Ewald, dessen Text er für obige Trauermusik gewählt hatte. Ravn bezeichnet diese Kantate auf den Tod Friedrichs V. als eines der schönsten Werke Scheibes. Der junge Ewald, der in Scheibe einen väterlichen Freund gefunden hatte, schrieb diesem weiter noch den Text zur „Trauerkantate bei Christi Grab" (1769). Die letzten Werke Scheibes sind der „Giuseppe riconosciuto" (Text von Metastasio), sowie ein Oratorium nach einem Text von N. K. Bredal. Kompositorisch versuchte sich also Scheibe in seiner dänischen Zeit vornehmlich auf dem Gebiete der Kantate und des Oratoriums. Für die dänische Musik ist sein Wirken insofern von größter Wichtigkeit gewesen, als Scheibe als erster versucht hat, die dänische Sprache in größeren musikalischen Werken zu verwerten. Als Komponist gilt Scheibe den meisten als trocken. Um jedoch über den tatsächlichen Wert seiner zahlreichen Vokalwerke (seiner Kopenhagener bezw. Sonderburger Zeit) ein einwandfreies, nicht auf Angaben älterer Autoren sich stützendes Urteil zu gewinnen, bedarf es einer besonderen Untersuchung.

Wie diese auch ausfallen möge, in seinen theoretischen Schriften hat Scheibe sich als vielseitig gebildeter, aufgeklärter Musiker von fortschrittlicher Denkungsart erwiesen, der z. B. über die Probleme der Oper nicht nur scharf nachgedacht, sondern auch praktische Vorschläge gemacht hat. Scheibes Verdienst wird es bleiben, in einer Zeit der absoluten Herrschaft der neapolitanischen Schulen auf schwere künstlerische Mängel und Gebrechen einzelner ihrer Vertreter aufmerksam gemacht und den Deutschen das künstlerische Gewissen geschärft zu haben.

Scheibe starb am 22. April 1776, seine Gemahlin einige Jahre nach ihm am 24. August 1781. Ein Sohn Scheibes trat ins dänische Heer ein, wurde 1760 Kadett und Unteroffizier der Fußgarde und starb als Oberst.

A.
Allgemeiner Teil.

1.

Scheibes „Critischer Musicus“ ist in eine Linie zu setzen mit jenen musikalischen Zeitschriften älteren Gepräges[1]), die, im Gegensatz etwa zu Joh. Ad. Hillers „Wöchentlichen Nachrichten“ (1766—70)[2]), alle noch weniger Wert legen auf musikalische Berichterstattung (Nachrichten, Kritik der zeitgenössischen Produktion), als vielmehr in zwangloser Folge die verschiedensten musikalischen Dinge behandeln, obwohl auch sie periodisch erscheinen.

Die erste Nummer („Stück“) des „Critischen Musicus“ von Scheibe erschien am 5. März 1737 zu Hamburg, worauf noch 25 Nummern alle 14 Tage herauskamen, bis zum 18. Februar 1738. Die so im Verlaufe eines Jahres erschienenen 26 Stücke gab Scheibe noch im Jahre 1738 in einem Band zusammengefaßt heraus unter dem folgenden Titel:

Der critische Musicus
Herausgegeben von Johann Adolph Scheibe, Erster Theil,
Hamburg bey seel. Thomas von Wierings Erben,
im güldenen A B C, 1738.

Gewidmet ist dieser erste Teil seinem Vater, dem bekannten, mit Johann Sebastian Bach befreundeten Orgelbauer Johann Scheibe:

---

[1]) Matthesons „Musica critica“ (Hamburg 1722), Mizlers „Musikalische Bibliothek (Leipzig 1736—54), Henkes „Musikalischer Patriot“ (Braunschweig 1741—42).

[2]) Die erste musikalische Zeitschrift im modernen Sinne.

„Seinem vielgeliebten Vater, dem Hochedlen und Kunsterfahrenen Herrn Johann Scheibe Einer Hochlöbl. Universität zu Leipzig Orgelmacher Übergiebet diese Blätter aus kindl. Hochachtung dessen einziger Sohn Johann Adolph Scheibe".

Nach einjähriger Unterbrechung nahm Scheibe die weitere Fortsetzung der Zeitschrift wieder auf. Diesmal ließ er die Nummern 27—78 jede Woche vom 3. März 1739 bis zum 9. Februar 1740 erscheinen und faßte sie, wie beim ersten Teile des „Critischen Musicus", nach der Herausgabe der 78. Nummer wiederum in einem Band zusammen, der 1740 „Bey Rudolf Beneke, auf dem Jacobi Kirchhof" in Hamburg erschien. Gewidmet wurde dieser zweite Teil der ersten Auflage dem Reichsgrafen Ernst Christian von Manteuffel, den er als „Beschützer der Weltweisheit" anspricht und einen „Weltweisen" nennt, weshalb er wohl auch „die Music einer Betrachtung würdig schätze". Auch der zweite Teil enthält eine Vorrede, in der Scheibe verschiedene gegen ihn erhobene Vorwürfe abtut und z. B. gegenüber dem Vorwurf seiner Jugend bemerkt, es komme auf den Inhalt der Schriften an und nicht auf das Alter. Er mag wohl inzwischen auf Widerstand, ja auf Feindschaft gestoßen sein, die sich notwendig infolge jenes berüchtigten sechsten Stückes vom 14. Mai 1737 gegen ihn erhoben hatte, wenn er weiterhin in der Vorrede das Recht in Anspruch nimmt, jemanden in der Musik „freymüthig, doch ohne Anzüglichkeiten etwas zu eröfnen".

Wir sahen oben bereits, daß Scheibe nach dem 21. Stück die Fortsetzung seines „Critischen Musicus" auf ein volles Jahr unterbrach. Die Gründe erfahren wir aus der Vorrede zum ersten Teil der ersten Auflage vom Jahre 1738. Er sagt dort, eine Reise habe ihn an der Fortführung seiner Zeitschrift gehindert. Zwar habe er die Reise inzwischen aufgegeben, doch sei ein anderer Hindernisgrund eingetreten,

nämlich seine Arbeitsüberhäufung: „Ich lebe in Hamburg. In diesem volkreichen Orte sollte zwar ein jeder ein richtiges reichliches Auskommen zu erhalten glauben; allein das Glück ist auch daselbst eben so wankelmütig, als anderwärts. Meine tägliche Arbeit bestehet darinn, daß ich bald einige musicalische Stücke verfertige, die aber meistentheils den Auswärtigen gehören; bald aber auch meine Arbeit mit solchen Personen theile, die meinen Unterricht in der Music theils überhaupt, theils auch nur in einigen Stücken derselben insbesondere verlangen." Weiter will Scheibe seinen Lesern Gelegenheit geben, sich „dasjenige, was ich ihnen bisher geliefert habe, zu überdenken". Ob man ihm nun zustimmt oder Einwendungen macht, in beiden Fällen wird es ihm „gleich angenehm seyn". „Vielmehr wird mich beydes anspornen, die Wahrheit zu suchen, zu finden und zu kennen, der Welt aber dieselbe öffentlich vor Augen zu legen, zu erklären, dadurch aber deutlich und nützlich zu machen." Daß es mit diesen Versprechungen nicht weit her war, wenigstens soweit es die durch seinen vorwitzigen Angriff auf Joh. Seb. Bach ausgelöste Kontroverse Birnbaum-Scheibe angeht, lehrt ein flüchtiger Blick in jene Streitschriften.

Zur Ostermesse 1745 erschien die zweite Auflage des „Critischen Musicus" bei Bernhard Christoph Breitkopf in Leipzig. Durch Gottscheds Fürsprache scheint es ihm gelungen zu sein, das Werk bei diesem angesehenen Verleger unterzubringen (vergl. die Briefe Nr. 1398, 1430, 1584 und 1690 im Anhange). Die beiden Teile der ersten Auflage von 1737—38 bezw. 1739—40 wurden nunmehr, in vier Teile geteilt, in einem Band dargeboten. Die Widmung ist an die damalige Kronprinzessin Louise von Dänemark gerichtet, eine gebürtige englische Prinzessin. Über die Gründe, die ihn zu einer Neuauflage bewogen, gibt Scheibe in der Vorrede Aufschluß: „Es ist wahr, die vorige Ausgabe dieses Werkes ist gewissermaßen unvollkommen. Die Einrichtung derselben und die Zeit, die mir dazu be-

stimmt war, wie auch der eingeschränkte Raum eines halben Bogens sind oftmals Schuld gewesen, wenn ich mich an verschiedenen Orten nicht so ausgedrücket habe, wie ich wohl gewollt hätte, und wenn ich einige besondere Materien entweder ganz weggelassen, oder doch nur obenhin ausgearbeitet habe. Allen diesen Mängeln gehörig abzuhelfen und der Welt ein Buch zu liefern, welches sich gegen seine Gegner gleichsam selbst vertheidigen könnte, sind die Gründe gewesen, welche mich bewogen, Anstalt zur gegenwärtigen neuen Auflage zu machen, deren Verlag über sich zu nehmen, Herr Breitkopf in Leipzig sich erboten hatte." Er berichtet weiter, er sei gezwungen gewesen, ein ganz neues Manuskript anzufertigen, weil sich in der ersten Auflage viele Stücke befunden hätten, die er in der größten Eilfertigkeit geschrieben habe: „Ich mußte vielmehr alle Blätter aufs neue übergehen, verbessern und also ganz umarbeiten. Es ist aber durch diese, obwohl beschwerliche Mühe, und dann durch die vielen Zusätze, Anmerkungen und durch einige neue Abhandlungen mein critischer Musicus fast zu einem ganz neuen Werke geworden; wie er denn auch noch einmal so stark, als er nach der ersten Auflage war, geworden ist." Von der Mühe und Arbeit, die ihm die Redaktion der zweiten Auflage verursachte, geben auch die vorhin erwähnten Briefe Auskunft.

Von den vier Teilen dieser neuen Auflage enthalten die ersten drei die bisherigen, doch zum Teil umgearbeiteten bezw. erweiterten 78 Stücke. Der vierte Teil umfaßt sodann die Streitschriften (vergl. das Inhaltsverzeichnis des „Critischen Musicus" im Anhang), eine Reihe von neuen Abhandlungen Scheibes, Secretär Schlegels Übersetzung aus dem VII. Buche des Aristoteles von der Einrichtung eines Staates sowie einige Pamphlete von Scheibes Widersachern nebst einer Erklärung Scheibes, die den Beschluß des neuaufgelegten Werkes bildet.

Die Veränderungen bezw. Erweiterungen der zweiten Auflage gegenüber der ersten bestehen neben der Einschal-

tung des zum Teil völlig neuen vierten Abschnitts aus Zusätzen und Anmerkungen. Jene sind in den Text der vorhandenen Stücke eingearbeitet, während diese als Fußnoten erscheinen. Die Nummern, die auf diese Weise andere Gestalt gewonnen haben, führt Scheibe in der Vorrede selbst an. Es sind die Stücke 2, 3, 15, 21, 24, 25, 37, 38, 40, 42, 48, 50, 56, 64, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 78, sowie die Nummern, die die „Theatralische Musik" und die „zum Kammerstyl gehörigen Vocalstücke" behandeln. Die in den Stücken 49, 50 und 59 der ersten Auflage befindliche Übersetzung der „Aristotelischen Gedanken von der Musik", für die eine lateinische Übersetzung des Dionysius Lambrinus benutzt worden war, ist in der zweiten Auflage ausgemerzt worden; statt dessen rückte Scheibe in den Stücken 49, 50 und 51 die „Freye Abhandlung von der Fuge" ein.

Von welchen Gegenständen die einzelnen Stücke des „Critischen Musicus" handeln, zeigt das im Anhange gegebene Inhaltsverzeichnis der zweiten Auflage. Scheibe greift in bunter Folge die verschiedensten Fragen auf, sei es, daß er die „theatralische Schreibart", den „Kammerstyl", die Kirchenmusik oder sonstige Musikgattungen im einzelnen behandelt oder allgemeinere musikalische Fragen berührt, praktische Reformpläne entwickelt und sich zwanglos über sie ausläßt. Eine eigentümliche Stellung nehmen die fingierten Briefe und moralischen Betrachtungen ein (vergl. die Stücke 6, 11, 18, 21, 22, 33, 35, 36, 39, 48, 53, 59), die manchmal die Abhandlung der angefangenen Gegenstände in empfindlicher Weise unterbrechen. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß sie mit wenigen Ausnahmen nur Verlegenheitsprodukte darstellen, die im letzten Augenblick verfaßt wurden, um den regelmäßigen Fortgang seiner Zeitschrift nicht zu unterbrechen.

Über die Ziele, die Scheibe mit der Abfassung seines „Critischen Musicus" verfolgte, erfahren wir gleich im ersten Stück: „Der Titel meines Blattes giebt dir auf einmal meine Absicht zu verstehen. Die Critic hat seither der Weltweisheit,

der Poesie, der Redekunst, ja allen Wissenschaften insgesammt, so große Dienste gethan, daß ich nicht nöthig habe, ihre herrlichen Früchte herauszustreichen . . . Ich werde lediglich auf den guten Geschmack sehen, damit diese Bogen Gelehrten und Ungelehrten, sonderlich aber den eingebildeten Componisten und blinden Nachahmern der Italiener, nützlich seyn mögen. Bald werde ich von praktischen, bald von theoretischen Sachen reden. . . . Überhaupt aber soll dieses ganze Unternehmen den Weg bahnen, damit man durch ein völliges Systema die Theile und Gründe der Musik desto leichter in gehörige Gewißheit setzen könne" (S. 10—11, es wird stets nach der zweiten Auflage zitiert). Wegen dieses Planes, „ein völliges Systema" der Musik zu entwerfen, muß er sich allerdings von Mizler Wasser in den Wein gießen lassen. Mizler macht ihn bissig darauf aufmerksam, er solle bedenken, „was diese Worte sagen wollen: Ein völliges Systema" (S. 56, Musikalische Bibliothek, I, 4).

Die Gründe, die Scheibe bewogen, seine Zeitschrift „Critischer Musicus" zu nennen, erfahren wir im 40. Stück, wo er sich gegen Mattheson verteidigt, der ihn in der Vorrede (S. 9) zu seinem „Vollkommenen Capellmeister" (Hamburg 1739) beschuldigt, er habe den Titel „Critischer Musicus" in Anlehnung an dessen „Critica Musica" (1722) gewählt. An der betreffenden Stelle der Vorrede meint Mattheson, „daß meine arme musikalische Critic nun schon zweymal bey lebendigem Leibe hat spuken müssen, und zwar unter der Verkleidung eines Domino, zur Verbergung ihres schönen Geschlechts". Er fällt aus der Rolle, wenn er sagt, Scheibe verdiene „ausgescheltet zu werden, weil er, auf mein Ersuchen seinen Lesern nicht hat sagen wollen, daß ich diesen letzten Quartanten geschrieben habe". Übrigens wirft dieser Angriff Matthesons auf seinen Charakter ein eigentümliches Licht. Matthesons „Vollkommener Capellmeister" wird nämlich mit einem Lobgedicht auf Scheibe eingeleitet. Vom 30. Stück des „Critischen Musicus" be-

hauptet Mattheson sogar, er habe darin eine „wohlausgearbeitete Copey meiner Originalgedanken“ entdeckt, gegen welche Unterstellung sich Scheibe natürlich nach Kräften wehrt (vergl. S. 281, Anmerkung 1, „Critischer Musicus“).

Den Titel „Critischer Musicus“ wählte Scheibe, wie wir im 40. Stück hören, in Anlehnung an die „Critische Dichtkunst“ seines einstigen Lehrers Gottsched (1730), wie es überhaupt seine Absicht war, für die Musik etwas ähnliches zu schaffen, wie Gottsched für die Dichtkunst: „Ein weiteres Nachdenken brachte mich auch endlich auf den Einfall, mit der Zeit einen Versuch zu wagen, ob man nicht auch die Theile der Musik, insonderheit aber die zur Composition und zu den moralischen (!) Absichten derselben gehören, auf critische Art untersuchen und abhandeln könnte“. Er habe in seinem Werke zeigen wollen, „wie genau die Dichtkunst und die Musik miteinander verwandt sind“, daß „die Regeln der ersteren auch in der letzteren gelten“ und daß er diese Regeln „auf die Nachahmung der Natur führen“ wolle. Da er also dieselbe critische Methode zur Anwendung gebracht habe, wie Gottsched in seiner „Critischen Dichtkunst“, so habe er seine Blätter „Der critische Musicus“ genannt: „Aus diesem Grunde ist also der Name meiner Blätter entstanden, und mir sind keine anderen Ursachen, als die ich jetzt angeführt habe, bekannt“ (vergl. auch Stück 30, Anmerk. 1, Stück 40 nebst Anmerk. 1, 2 und 3, Stück 43, Anmerk. 2, sowie die Briefe Nr. 1229 und 1229 a).

Daß auch das Gerücht umging, Scheibe sei gar nicht der Verfasser seines „Critischen Musicus“, erfahren wir aus den Briefen Nr. 1229 und 1229a (vergl. den Anhang).

Über die tatsächliche Verbreitung des „Critischen Musicus“ lassen sich keinerlei Feststellungen machen. Doch bemerkt Scheibe an einer Stelle, seine Leser beständen aus „Liebhabern und Gelehrten“, weniger aus Musikern.

Scheibes Stilgewandtheit ist außerordentlich; daß er die Feder zu führen versteht, merkt man auf Schritt und Tritt

an seiner klaren und gewandten, dabei stets eleganten Darstellung. Immerhin konnte er infolge der inneren Anlage des „Critischen Musicus", der ja eine Zeitschrift ist, mancherlei Weitschweifigkeiten und Wiederholungen nicht verhindern. Er mag das selbst am ehesten gefühlt haben; denn im Anfang des 4. Stücks (S. 39) sagt er, er habe sich „in der Erläuterung verschiedener musikalischer Materien" einer „gewissen Freyheit" bedient. Er habe „zu dieser Freyheit um so vielmehr Recht, weil es meine Absicht nicht ist, in diesen Blättern systematisch zu schreiben".

Von Interesse ist es vielleicht noch, zu erfahren, mit welchen „musikalischen Scribenten" sich Scheibe in Leipzig und auch später beschäftigt hat. Im Zusammenhang mit dem Vorgehen Matthesons, der ihn, wie wir oben sahen, gewissermaßen des geistigen Diebstahls beschuldigte, glaubt er diejenigen Autoren anführen zu müssen, aus denen er seine musikalischen Kenntnisse geschöpft habe (vergl. die Vorrede zur zweiten Auflage). Er sagt an dieser Stelle, er habe sich in Leipzig bereits „alle damals darinn (sc. in den dortigen Bibliotheken) befindliche musikalische Scribenten bekannt gemacht". Er führt hier u. a. die „alten griechischen Scribenten" an, von Meibom bezw. Wallis gesammelt: Aristoteles, Platon, Boethius, Glareanus, Zarlinus, Kircher, Prinz, Mersennus, Calvisius, Baryphonius, Stephani, Cartesius, Werkmeister, Kuhnau, Bernhardi, Walter, Neidthardt, Niedten, Mizler, nebst anderen französischen Autoren, „Dichtern, Weltweisen und Criticverständigen", die er namentlich nicht aufführt. Mattheson ist an dieser Stelle nicht genannt; doch erfahren wir an anderer Stelle, daß er sich auch mit dessen Schriften vertraut gemacht hat.

Soweit sich feststellen ließ, erschienen fortlaufende Rezensionen des „Critischen Musicus" eigentlich nur in der „Musikalischen Bibliothek" von Mizler, der die einzelnen Stücke der ersten Auflage durchging (Mus. Bibl., Bd. I, 4. Teil, S. 54 ff., sowie Bd. I, 6. Teil, S. 71 ff. und Bd. I, 6. Teil, S. 62—76).

Nachdem Mizler, der gegen Scheibes Polemik einen schweren Stand hatte, im zweiten Bande seiner Bibliothek (1. Teil, S. 146—48) erklärt hatte, den „Critischen Musicus" fortan nicht mehr zu rezensieren, übernahm es Chr. Gottlieb Schröter, die Kritik zu Ende zu führen (Mus. Bibl., Bd. II, S. 201—76 und S. 409—93 für die erste Auflage; S. 726—54 für die zweite Auflage). Diese Kritik ist jedoch aus dem Grunde einseitig, weil sie meist auf die im „Critischen Musicus" abgehandelten Gegenstände gar nicht eingeht, vielmehr in erster Linie auf Scheibes Stellung zur Mathematik hinzielt (vergl. Mizler III, S. 208, Paragraph 75). Während der erste Teil der Besprechungen sich mit den 78 Stücken der ersten Auflage kurz auseinandersetzt, stellt der zweite Teil mehr einen Versuch dar, die Notwendigkeit der Mathemathik „Bey gründlicher Erlernung der Composition" darzutun. Gelegentlich der Fixierung der Ansichten Scheibes über das Verhältnis von Mathemathik und Musik wäre auf diese Ausführungen Schröters, der bekanntlich zum Kreise Mizlers gehörte, noch zurückzukommen. Hier sei nur festgestellt, daß er Scheibe als einen „ungewissen Historicus und satyrischen Moralisten" (S. 215) betitelt, von „des critischen Musico vermischtem Vortrag" spricht, ihn einen „Nachschreiber bey der musikalischen Canzeley" nennt und scheinbar mit Vergnügen registriert, Mattheson habe das 30. Stück des „Critischen Musicus" als von ihm (Mattheson) abgeschmiert bezeichnet. Scheibes Weitschweifigkeit, die unvorteilhafte Eigenschaft, sich im Verlaufe der Darstellung zu verlieren, scheint auch Schröter bereits übel empfunden zu haben; denn er tadelt die „ungewöhnlichen Ausschweifungen" des 47. Stücks. Scheibe muß sich ferner von einem so grundgelehrten Manne wie Schröter seine Ansichten über den Trochäus, Spondeus und Pyrrhichius berichtigen lassen. Doch ungeachtet des Umstandes, daß es für einen so exakten Denker wie Schröter ein leichtes war, Scheibe mancherlei Irrtümer nachzuweisen, wird es sich dennoch im Verlaufe unserer Darstellung erweisen,

wie sehr Scheibe durch fortschrittliche und moderne Anschauungen einem Schröter überlegen war.

Eine weitere Rezension des „Critischen Musicus", jedoch nur in Form einer Ankündigung bezw. kurzen Rezension, finden wir in den von Gottsched und Lotter herausgegebenen Beiträgen (Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Leipzig 1732—44). Unter der Rubrik „Gedruckte Sachen" begegnen wir zunächst einer Ankündigung der ersten Auflage des „Critischen Musicus": „Dieser beyden Schriften gedenken wir bloß ihrer guten und angenehmen Schreibart allhier, wiewohl sie auch überhaupt eine gute Einsicht in die freyen Künste zu befördern an vielen Stellen ihrer Blätter geschickt sind" (21. Stück der „Beyträge" vom Jahre 1739, S. 171).

Im nächsten Jahre scheint es Scheibe infolge seiner Beziehungen zu Gottsched gelungen zu sein, eine etwas längere Besprechung des ersten Teils der ersten Auflage zu erreichen (Beyträge, 23. Stück, 1740, S. 453—65; vergl. auch die Briefe Nr. 919, 972 und 1170). Es wird hier betont, daß, obwohl in den „Beyträgen" musikalische Dinge eigentlich nicht erwähnt zu werden brauchten, dies doch einmal geschehen sei, weil der „Critische Musicus" in einer „reinen und unvermengten Muttersprache" geschrieben sei. Die Ziele Scheibes werden kurz gewürdigt und sein Bestreben, der deutschen Musik die Anerkennung der Welt zu verschaffen, wird gebührend gewürdigt. Einzelne Ausstellungen sind nicht von Belang.

Von älteren Werken, die den „Critischen Musicus" beurteilen, wäre außerdem noch M. Jacob Adlung zu erwähnen (Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, 2. Auflage, besorgt von J. A. Hiller, 1783, S. 26, 279, 289). In diesem Werke werden allerdings nur die verschiedenen Auflagen des „Critischen Musicus" erwähnt mit den Ausstellungen Mizlers, Schröters und Matthesons. Auch wird darauf hingewiesen, daß Scheibe den Ausdruck „Musikant" für anerkannte Musiker von Rang (J. S. Bach!) benutzt habe.

2.

Scheibe bezeichnet die Musik mehrmals als Wissenschaft: „Die Musik ist allein noch übrig, diese edle Wissenschaft braucht noch alle Bemühungen, die in jenem sind angewendet worden“ (S. 3). Doch hält er an dieser Bestimmung nicht durchweg fest. Im 62. Stück, wo er untersucht wie die Musik in ein „löbliches Ansehen“ versetzt werden könne, legt er ihr eine zweifache Einteilung bei: „Sie ist aber eine Wissenschaft und Kunst zugleich. Eine Wissenschaft ist sie, in Ansehung dessen, wenn man sie erkennen, einsehen und beurteilen will. In diesem Falle ist sie mit verschiedenen anderen Wissenschaften sehr genau verbunden. Ihre theoretische Erkenntnis erfordert ein gelehrtes Nachdenken, vernünftige Schlüsse, und hat mit der Erfindung und Erklärung mancherley Wahrheiten zu tun. Eine Kunst kann man sie aber auch diessfalls nennen, weil sie in der Ausübung, was nämlich die Fertigkeit zu singen und Instrumente zu spielen betrifft, mehr eine Leibesübung ist, die durch mancherley Vortheile, Gewohnheiten, Fleiß und Arbeit, nach der Erkenntnis verschiedener, und dazu bestimmter Regeln zu erlangen ist“ (S. 570). Daß Scheibe überhaupt die Musik mit dem Terminus Wissenschaft belegt, mag einmal seinen Grund darin haben, daß er der Musik erst einmal die ihr gebührende Stellung erobern will, dann aber auch darin, daß ein Gottsched sein Lehrer war. Nennt doch auch dieser die Poesie in einem Atem eine Kunst und eine Gelehrsamkeit: „So ist gewiß die Poesie eine von den wichtigsten freyen Künsten, ja der vornehmste Theil der Gelehrsamkeit“ (Critische Dichtkunst, 2. Aufl., S. 67). Auch aus einer anderen Stelle ist ersichtlich, wie Scheibe bewußt ist, daß die Musik nun doch etwas anderes vorstellt als „Wissenschaft“ und er diese Bezeichnung nur wählt, um sich selbst einen Grund zu geben, sie wissenschaftlich zu behandeln: „In der theoretischen Erkenntnis aller musikalischen Theile, wie auch in der musikalischen Composition selbst bestehet die Wissenschaft;

in dem Singen und Spielen verfertigter Stücke die Kunst" (S. 571). Er sagt dann weiter, zwischen der „Wissenschaft" (sc. der gesamten Musiktheorie) und der „Kunst" bestehe eine innige Verbindung, weshalb das eine ohne das andere nicht zu denken sei.

Einen kleinen Versuch, das Phänomen Musik zu ergründen, stellt das 5. Stück dar (Untersuchung des ersten Grundes der Musik), worin Scheibe hin und wieder Ansätze zu einer freieren Anschauung vom Wesen der Musik macht. Er geht zunächst aus von der Tatsache, daß die meisten Menschen „eine Neigung zur Musik" in sich tragen, die je nach der physischen Beschaffenheit des Menschen verschieden sei. Diese Neigung entstehe aus der „Seele", weshalb er denn den „ersten Grund der Musik" in die Seele verlegt. Es ist hier mehr oder weniger klar ausgesprochen, daß die Musik eine Gefühlskunst ist, daß sie vom Gefühle herkommt und sich wieder ans Gefühl wendet. Eine andere Stelle erweist dies vielleicht noch deutlicher, an der Scheibe ausspricht, daß Gott den Menschen nicht nur „die Göttlichkeit des Verstandes", sondern auch „die Süßigkeit der Musik zu einem zärtlichen Vergnügen" gegeben habe, „welches unser Gemüth auf die angenehmste Art zufriedenstellen, unsere Sinnen aber aufs beste rühren und entzücken soll, und welches endlich der Seele selbst zu einem göttlichen Vorschmacke der ewigen Zufriedenheit dienet" (S. 481). Daß hier zweifellos eine freiere und modernere Ansicht Scheibes zutage tritt, ist wohl unverkennbar.

Der Musiktrieb äußert sich nach Scheibe in erster Linie durch die Melodie, so daß man diese geradezu zum „Grunde der ganzen Musik" machen könne. Zum Beweise führt er an, daß die „Melodie" (natürlich im weitesten Sinne verstanden) sowohl in als außer uns vorhanden sei, im Brausen des Windes, im Rauschen der Wellen, beim Gesang der Nachtigall sowohl als beim Menschen selbst. Denn dieser hebt und senkt beim Sprechen seine Stimme: „Die Rede erfordert verschiedene Töne, die die Natur,

nach Beschaffenheit der Sachen, und der Körper selbst und ohne Hilfe der Kunst hervorbringt" (S. 51). Scheibe nimmt hier in gewissem Sinne schon Dinge voraus, die gelegentlich seiner Ableitung des Rezitativs aus der affektuosen Sprache noch gewürdigt werden. Es sei hier nur bemerkt, daß beim Sprechen feste Tonhöhen nicht vorhanden sind. Scheibe bemüht sich hier, das Metaphysische und Transzendentale in der Musik dadurch zu bekräftigen, daß er auf die „Melodie" im Weltall, beim Menschen und in der Natur hinweist. Auch auf den „Schall", den die „Bewegung der Dinge" hervorruft, also auf die Sphärenmusik, kommt er in diesem Zusammenhang zu sprechen. Doch Scheibe ist Rationalist und ein Kind seiner Zeit. Das von ihm mit Recht hervorgehobene Rätselhafte und Geheimnisvolle in der Musik kommt ihm selbst verdächtig vor. Er verwischt die eben geäußerten Ansichten wieder durch moralisierende Betrachtungen, mit deutlicher Spitze gegen die Italiener: „Kann hier wohl eine wollüstige und unvernünftige Unterhaltung wallender Regungen der Vorwurf der Musik seyn...? Sollen wir die Musik allein zu einer Erregung verbothener Leidenschaften anwenden? . . . Dennoch lehret die Erfahrung und unordentliche Lust einer Nation, daß auch die vernünftigen Geschöpfe in dem Gebrauche der göttlichen Gaben der Natur auf verbothene und schändliche Abwege gerathen können" (S. 54).

War für Gottsched die Nachahmung der Natur Gegenstand der Poesie, welches Dogma er von Aristoteles, Opitz oder von den Schweizern übernommen haben mag, so beeilte sich Scheibe seinerseits, Nachahmung der Natur als Wesen der Musik zu bezeichnen. Er begibt sich damit unter die große Anzahl der Musiktheoretiker des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts, die alle auf dem Boden der Nachahmungslehre (bezw. Affektenlehre) stehen und diese mannigfaltig modifiziert vortragen.

Die unlösliche Verbindung zwischen Poesie (Rhetorik) und Musik, die Meinung der damaligen Aesthetiker, beide

seien denselben Regeln unterworfen, gilt auch für Scheibe, wenn er schreibt: „Die Nachahmung der Natur ist sonst das wahre Wesen der Musik sowohl, als der Redekunst und der Dichtkunst" (S. 266). Diese Formel von der Nachahmung findet sich noch an zahlreichen Stellen des „Critischen Musicus", z. B. an folgender, wo gleichzeitig die Tätigkeit des „Kunstverstandes" berücksichtigt erscheint: „Das wahre Wesen besteht in einer vernünftigen (!) Nachahmung der Natur" (S. 266). Trifft diese Doktrin nun allerdings nur auf die Tonmalerei zu, d. h. die Darstellung der außermenschlichen Natur, so verengt sich diese Anschauung schließlich in der Affektenlehre (ein Terminus übrigens, der bei keinem der damaligen Affektentheoretiker anzutreffen ist), die besagt, Aufgabe der Musik sei die Darstellung der menschlichen Affekte (der Leidenschaften oder im weiteren Sinne der Gemütsstimmungen).

Auch Scheibe vertritt neben der (allgemeineren) Nachahmungslehre die (speziellere) Affektenlehre, namentlich für die Oper und die Vokalmusik: „Gewiß, die Musik ist überaus geschickt, alle Leidenschaften, und alle möglichen Charaktere, welche vornehmlich in theatralischen Stücken vorkommen, abzuschildern und auszudrücken, wenn der Componist Verstand, Einsicht u. eine Einbildungskraft besitzt" (S. 314).

Obwohl Scheibe ganz auf dem Boden der Affektenlehre steht, d. h. die Ansicht vertritt, die Musik müsse einen Affekt darstellen, so ist er sich doch des Gegensatzes von Vokalmusik, die unterlegte Texte zum Vorwand nimmt und Instrumentalmusik, die von der Darstellung der Affekte keineswegs auszugehen braucht, durchaus bewußt. In einer Anmerkung (S. 206, Anm. 5) spricht er dies folgendermaßen aus: „Es ist wahr, die wenigsten Instrumentalmelodien haben mit den Leidenschaften oder Affekten etwas zu tun; allein wer wollte wohl von Vocalmusik ein solches Urtheil fällen?" [1] Diese Auslassung ist jedenfalls ein Zeichen da-

[1]) Der ältere Mattheson ist im „Capellmeister" der gegenteiligen Ansicht; nach ihm ist die Instrumentalmusik nichts anderes als „Tonsprache" oder „Klangrede".

für, daß Scheibe sich, bei aller Abhängigkeit von allmächtigen Lehren seiner Zeit, den Blick nicht ganz trüben läßt und sich wohl bewußt wird, daß die fortwährende Betonung der zu schildernden Affekte und Leidenschaften (im Sinne der Affektentheoretiker) das spezifisch Musikalische völlig in den Hintergrund drängt und die Musik zur Dienerin außermusikalischer Faktoren degradiert. Vielleicht ist es kein Zufall, daß Scheibe, der Affektentheoretiker, im 6. Stücke gerade Joh. Seb. Bach mit jugendlicher Vorwitzigkeit angriff, jenen Musiker, der nur halb gewertet werden könnte, wäre die Affektenlehre eine unwiderlegbare Ansicht.

Daß Scheibe den musikalischen Produktionsakt an einen Realaffekt gebunden glaubt, braucht nicht weiter zu verwundern, da fast sämtliche Theoretiker des 18. Jahrhunderts und noch späterer Zeit der gleichen Ansicht sind (z. B. Mattheson): „Je größer und stärker die Gemütsbewegungen sind, die er ausdrücken soll, desto feuriger und heftiger müssen auch seine Erfindungen seyn. Und je erhabener und wichtiger die Sachen und Dinge sind, die er vortragen soll, desto prächtiger und nachdrücklicher müssen auch alle seine melodischen und harmonischen Sätze seyn“ (S. 82). Auch hier also die Ansicht, die Musik müsse von etwas Darzustellendem ausgehen, obwohl doch das, was wir, modern ausgedrückt, den „geistigen Gehalt“ oder den „Stimmungsgehalt“ einer Komposition nennen, den Tonreihen inhaerent ist, ganz gleichgültig, ob ein Komponist darstellen will oder nicht.

Sahen wir oben bereits, das Scheibe der Ansicht war, die Instrumentalmusik habe mit den „Leidenschaften“ nichts zu tun, so können wir auch an anderer Stelle bemerken, daß er als Affektentheoretiker bei aller Abhängigkeit doch mit einer gewissen Freiheit der Auffassung urteilt. Bei Erörterung der „Erfindung“ sagt er, diese sei eine Eigenschaft des Komponisten, „musikalisch“ zu denken. Etwas spezifisch Musikalisches, den musikalischen Denkakt, legt er hier der „Erfindung“ zu Grunde, ohne die außermusikali-

schen Faktoren (darzustellende Affekte) in Anspruch zu nehmen.

Gewiß traut Scheibe der Fähigkeit der Musik, einen bestimmten Affekt auszudrücken, viel zu. Doch zeigt sich an einer anderen Stelle, daß er sich der Grenzen, die hier der Musik gesteckt sind, wohl bewußt bleibt. Scheibe zitiert einmal Addison, der im „Spectator" (Nr. 6) sagt, daß „geschickte Künster fähig sind, ihre Zuhörer zuweilen in das Lärmen und Getöse einer Schlacht zu versetzen" und verurteilt hier ausdrücklich die Komponisten, die der Musik bezüglich ihrer Ausdrucksfähigkeiten allzuviel zumuten und dabei auf allerhand Lächerlichkeiten verfallen. Scheibe macht bei dieser Gelegenheit folgende Ausführungen: „Und gewiß, eine ausschweifende Einbildungskraft hat manchen frühzeitigen Componisten verleitet, auf Dinge zu verfallen, die nimmermehr auszudrücken sind, und die zugleich eben so lächerlich herauskommen, als wenn ein Maler die Verbindungsformeln einer Rede durch Bildnisse ausdrücken wollte. . . . Mir selbst ist vor einiger Zeit ein lächerliches Werk eines alten Grillenfängers in die Hände gerathen, in welchem der Fall Adams im Paradiese ausgedrückt seyn sollte" (S. 83).

In seinen „Kritischen Briefen" (II, S. 278) rät Marpurg, ein unbedingter Affektentheoretiker, allen Ernstes, ein in Musik und Pathologie Erfahrener solle aus allen Arten Musik, ernsthafter und scherzhafter, arioser und rezitativischer, „Exempel des Ausdrucks von jedem Affekt" sammeln und glaubt tatsächlich, dem angehenden Komponisten hierdurch Dienste erweisen zu können: Eine Verzerrung und Überspannung der Affektentheorie, wie sie schlimmer nicht denkbar ist.

Für jeden Affekt eine möglichst eindeutige „Affektsprachformel" aufzufinden, das ist Marpurgs Ideal! Interessant ist es, demgegenüber Scheibe zu hören, der die genau entgegengesetzte Ansicht vertritt: „Gewiß, hier zeiget sich ein unerschöpfliches Meer; denn wenn tausend Componisten zu einer Zeit, einerley Affect, Sache und Worte

auf die vernünftigste und ordentlichste Art auszudrücken, bemühet wären: so würden sie, bey dem allernatürlichsten Ausdrucke dennoch alle ganz und gar voneinander unterschieden seyn; ein jeder würde eine neue Erfindung zeigen" (S. 53). Obwohl Scheibe nicht ausdrücklich davon spricht, ist doch ohne weiteres ersichtlich, daß er das Walten der Phantasie gebührend einschätzt, nachdem er die vielerlei Gestaltungsmöglicheiten eines Affekts zugegeben hat.

Zum Teil innig verbunden mit seinen Grundanschauungen sind Scheibes Ansichten über das Verhältnis des Komponisten zu den Wissenschaften. Später wird noch festzustellen sein, was Scheibe an rein musiktheoretischen und praktischen Kenntnissen vom schaffenden Musiker fordert. Hier ist zunächst von Interesse, daß er von einem Komponisten umfassende Bildung verlangt, da dieser „die Weltweisheit, aus dieser aber insonderheit die Natur- und Sittenlehre (!) genau verstehen muß" (S. 11). Denn, so schließt Scheibe, ist es die Aufgabe der Musik, das menschliche Gemüt zu bewegen und Affekte auszudrücken, so muß sich ein Komponist über deren Natur vorher unterrichtet haben. Daher die Forderung nach dem Vertrautsein mit der „Weltweisheit", die also für den Komponist Mittel zum Zweck ist. Der schaffende Musiker muß die „moralischen Absichten aller Compositionen" wissen. Auch eine weitere Stelle macht deutlich, warum Scheibe die „Weltweisheit" für notwendig hält: „Jedes musikalisches Stück soll ordentlich und natürlich gerichtet seyn. Wer will aber dieses thun können, wenn er nicht weis, was natürlich und was ordentlich ist? Endlich, wie will derjenige alles dieses einsehen und beurteilen, welcher sich niemals die Theile der Weltweisheit, sonderlich aber weder die Natur- noch die Sittenlehre (!) bekannt gemacht hat?"

Hier verquickt Scheibe, wie damals üblich, in ziemlich primitiver Art Musik mit Ethik und Moral. In der Tat finden sich im „Critischen Musicus" wie auch in der zeitgenössischen Aesthetik zahlreiche Ausführungen, die der Mu-

sik in derartig naiver Form ethische und moralische Absichten zuweisen. Namentlich im 30. und 50. Stück (Vertheidigung der Kirchenmusik) finden sich Betrachtungen dieser Art. Hier greift Scheibe auf früher Gesagtes zurück (Der erste Grund), indem er den göttlichen Ursprung der Musik nochmals betont und daraus konsequent folgert, daß die Kirchenmusik „andächtige Gedanken erwecke" und „unsere Herzen zur Betrachtung der göttlichen Wahrheiten ermuntert" (S. 289).

Wie man sieht, ist das Hineintragen von moralischen und ethischen Zweckbestimmungen auch für Scheibe etwas ganz Natürliches. Diese Verquickung von Musik und Moral ist ja typisch für die damalige Aesthetik. Gottsched, der Lehrer Scheibes, sprach für die Poesie das gleiche aus. Und wenn Scheibe diese Ansichten nicht von seinem Lehrer übernommen hätte, so wäre er etwa bei einem anderen maßgebenden Autor der damaligen Zeit, z. B. bei Mattheson, auf derartige Anschauungen gestoßen.

Finden wir nun den Verfasser des „Critischen Musicus" soeben noch ganz verstrickt in unausrottbare Ansichten seiner Zeit, so urteilt er umso fortschrittlicher über die Beziehungen von Musik und Mathematik, wo er sich in schroffem Gegensatz befindet zu Mizler und Schröter. Nachdem Mengoli in seinen „Speculazioni di musica" eine Art Tonpsychologie geboten hatte, wandte sich auch Agostino Steffani derartigen Untersuchungen zu. In Deutschland sind es vor allem Mizler und sein Nachbeter Schröter, die die These von der „Nothwendigkeit der Mathematik bei der musikalischen Composition" mit Eifer und Hartnäckigkeit verfechten. Gelegentlich der Kritik des „Critischen Musicus" macht Schröter Ausführungen über diesen Gegenstand (Mizler, Musikalische Bibliothek, III, S. 409—63). Wie denkt sich nun eigentlich Schröter die „Nothwendigkeit der Mathematik" (und Philosophie) für die Komposition? Seiner Ansicht nach sind Mathematik und Philosophie unentbehrlich

a) „zur nöthigen Schärfung und ordentlichen Gebrauche des Verstandes",

b) „zur möglichen Erleichterung der sehr schweren Lehre von den Gemüthsbewegungen",

c) „zur zulänglichen Erkenntnis der mancherley vornehmlichen Tone".

Mathematik (bezw. Philosophie) sind also direkt zur Erkenntnis der akustischen Dinge und mehr indirekt als allgemeine Geistesschulung für den Komponisten erforderlich. Auch Scheibe verlangt vom Komponist die Kenntnis der Philosophie (Weltweisheit, Mathematik, Ethik, Psychologie [diese zur Erkenntnis der zahlreichen Affekte!]), allerdings nur insoweit, als diese für den musikschöpferischen Menschen wertvoll sind. Die Notwendigkeit gerade der mathematisch-akustischen Kenntnisse lehnt Scheibe jedoch schroff ab und hält sie für das musikalisch-praktische Gebiet für vollkommen zwecklos. Seiner Meinung nach habe die Komposition „eigene und festgesetzte Grundregeln", für deren Verständnis und Erlernung die Mathematik nicht im geringsten notwendig sei. Die Mathematik müsse vollends „verstummen", wenn wir mit ihrer Hilfe über die „natürlichen und besonderen Eigenschaften eines Stückes" etwas aussagen wollen. Scheibe läßt sich nicht die Mühe verdrießen zu schildern, wie mühevoll es sei für einen Komponist, seine musikalischen Einfälle erst „nach den mathematischen Verhältnissen" zu prüfen: „Wenn er (der Komponist) erst alle seine Sätze nach der Mathematik prüfen müßte, so würde solches nur sein Feuer hemmen, seinen erhabensten Ausdrücken Gewalt anthun, und seine geistreichen Gedanken matt machen. Er würde alsdann bei dem Anblick einer gräßlichen Proportion seiner aufeinander folgenden Töne den schönsten Einfall verlassen und einen schwächeren und schläfrigen an dessen Stelle setzen. Kurz, wenn ein Componist alle seine Compositionen mathematisch untersuchen wollte, so würden wir mehr magere und steife Musikstücke, als lebhafte, ausdrückende und rührende von ihm zu hören bekommen" (S. 663, vergl. auch die anderen Teile des 72. Stückes). Über diese Ablehnung der Mathe-

matik durch Scheibe gerät Schröter bei der Rezension des „Critischen Musicus“ (Mizler, III) in Harnisch.

Scheibes Ansichten über den musikalischen Produktionsakt wurden früher bei Behandlung der Affektenlehre bereits gestreift. Wie er mit den zeitgenössischen Theoretikern an den durch die Musik ausgelösten Realaffekt glaubt, so läßt er auch die Musik aus einem Realaffekt entstehen. An vielen Stellen kommt dies deutlich zum Ausdruck: „Der Componist muß vornemlich eine starke Einbildungskraft, und dann ein vernünftiges (!) Nachdenken besitzen. Man hat in der Musik am meisten mit Gemüthsbewegungen zu thun; der Componist soll sie ausdrücken, erregen, oder stillen. Er muß sich also durch die Stärke seiner Einbildungskraft vorstellen, als ob er sich eben in den Umständen befände, die er ausdrücken soll. Der Schmerz, die Angst, die Furcht und dergl. muß er selbst schmecken, sonst werden seine Ausdrückungen entweder gekünstelt, oder matt seyn. Die Freuden, das Vergnügen und dergl. muß er selbst schmecken, sonst werden sie seine Zuhörer nicht empfinden“ (S. 102). Hier ist nun zwar von „Einbildungskraft“ die Rede, doch nicht im Sinne von musikalischer Phantasie, sondern nur im Sinne des Reproduzierens oder besser des spontanen Vorstellens von Affekten (Gefühlen) des Schmerzes, der Furcht usw. Wir vernehmen von musikalischer Phantasietätigkeit kein Wort, im Gegenteil, Scheibe legt hier einzig Gewicht auf das Vorstellen eines Affekts (Gefühls) bei der Kompositionstätigkeit. Aus einem Realaffekt also soll das musikalische Produkt hervorgehen, wobei Scheibe außer Acht läßt, daß der musikalische Schaffensakt niemals so vor sich geht, daß vielmehr der Realaffekt, wenn man ihn schon als vorhanden zugestehen will, unter der Einwirkung der musikalischen Phantasietätigkeit verschwindet. Daß Scheibe früher vom „musikalischen Denken“ gesprochen hat, dessen scheint er sich hier gar nicht mehr zu entsinnen und bewertet den Produktionsakt genau wie etwa Mattheson im „Vollkommenen Capellmeister“.

Schon im 3. Stück hatte Scheibe versucht, eine „Haupteinteilung“ der Musik zu geben. Er verwarf sie jedoch später und fügte zur „Erläuterung des dritten Stückes des kritischen Musikus“ als Nr. 1 des vierten Teils der zweiten Auflage eine neue Abhandlung über denselben Gegenstand ein.

Wie wir oben bereits sahen, bezeichnete er die Musik als Wissenschaft, und zwar wohl aus dem Grunde, um ihr damit ein Anrecht zu verschaffen, wissenschaftlich abgehandelt zu werden. Auch diese Abhandlung wurde verfaßt, um das gesamte theoretische Wissensgebiet klar zu umreißen. Auch hier ist die Einteilung der Musik in einen theoretischen und praktischen Teil beibehalten. Der theoretische Teil wird durch einen philosophischen Unterbau (Metaphysik, Physik) fundiert und enthält ferner noch die Akustik, die „Theorie der Töne nach ihrem Ursprung“, sowie die „musikalische Sachenlehre“ (Rhythmus und Metrum, die musikalische „Oratorie“, Charaktere der Stücke selbst nebst ihren moralischen Absichten). Die Musiktheorie im heutigen Sinne fällt bei dieser Einteilung Scheibes also nicht unter den theoretischen Teil. Die praktische Musik teilt Scheibe ebenso wie die theoretische in vier Hauptteile: „Die Kompositionslehre, die Verfertigung der Musikinstrumente, die Kunst zu singen und die verschiedenen Instrumente zu spielen, sowie endlich die verschiedenen Dinge, die zur Aufführung eines Stückes notwendig sind.“ Auch diese Abhandlung beweist deutlich das Bestreben Scheibes, sich über alles Klarheit zu verschaffen, namentlich weil es zeitweilig seine Absicht war, „durch ein völliges Systema die Theile und Gründe der Musik desto leichter in eine gehörige Gewißheit“ zu setzen. Allerdings sollte von diesem „Systema“ nur die „Abhandlung von den Intervallen und Geschlechtern“ zur Ausführung kommen.

3.

Über das Verhältnis von Harmonie und Melodie verbreitet sich Scheibe im 4. Stück, das jedoch wenig bietet und in erster Linie einmal eine brauchbare Definition der Melodie bieten will. Er definiert diese folgendermaßen: „Die Melodie ist aber eine natürliche und ordentliche Fortschreitung und eine natürliche Verbindung verschiedener hoher und tiefer Klänge, die zugleich den Grund einer völligen Zusammenstimmung ausmachen" (S. 41—42). Daß für Scheibe, den Affektentheoretiker, zwischen Harmonie und Melodie keine Einheit besteht, ist aus folgender Stelle zu ersehen, die davon spricht, die Melodie gebe erst den Vorwand zur Begleitung: „Endlich zeiget auch der letzte Satz (sc. die obige Definition) an, daß die Melodie das erste und vornehmste ist, weil sich durch sie eigentlich die Erfindung äußert, und wir ferner den Grund der übrigen harmonischen Begleitung allemal suchen müssen" (S. 42). Also hier ist klar ausgesprochen, daß die Harmonie als untergeordneter Faktor die Melodie nur stützt, sie „begleitet". Allerdings steht dem eine andere Stelle gegenüber, die für die Funktion der Harmonie als gefühlserregende Kraft überraschend mehr Verständnis beweist. Gelegentlich der Besprechung einer anderen, ihm eingesandten Definition der Melodie sagt er folgendes: „Die Gemüthsbewegungen auszudrücken und die Zuhörer zu bewegen, ist ein Endzweck, den die Melodie allein unmöglich wirken kann. Die Musik überhaupt ist es, welcher dieser Endzweck zukommt, und ihn gehörig zu erreichen, müssen Melodie und Harmonie mit vereinten Kräften arbeiten. . . . Die Harmonie muß der Melodie den Nachdruck geben . . ." Oder weiter: „Wir müssen den völligen Ausdruck der Sachen und die Bewegung der Zuhörer von der Musik überhaupt und aus der Vereinigung der Melodie mit der Harmonie erwarten" (S. 45). Doch glaubt er hiermit schon zu weit gegangen zu sein, denn gleich darauf meint er: „Alles das benimmt der Melodie noch lange nicht den Vorzug, den sie vor der Har-

monie hat; denn, da sich, wie bereits gedacht worden, die Erfindung durch sie äußert, so muß auch nothwendig der Grund der völligen Zusammenstimmung in ihr befindlich seyn“ (S. 45).

Die Stellung Scheibes zum Verhältnis von Melodie und Harmonie ist demnach nicht einheitlich: Äußerungen, die das Primäre der Melodie betonen und dieser gegenüber der Harmonie den Vorzug geben, stehen Stellen gegenüber, in denen zum Ausdruck kommt, daß die gefühlserregende Kraft ebenfalls der Harmonie eignet und die Melodie in dieser Hinsicht unterstützt. Jedenfalls zeigt Scheibe in dieser Frage entschieden größeres Verständnis als z. B. Mattheson, für den das melodische Element gegenüber der Harmonie unbedingt bevorzugt ist. Überhaupt beweist ja das beginnende 18. Jahrhundert wenig Verständnis für die unlösbare Einheit von Melodie und Harmonie, bis Rameau und Nichelmann diese Dinge klarlegten.

Widmete Scheibe der Melodie und Harmonie besondere Betrachtungen, so ist das dritte musikalische Element, der Rhythmus, nicht weiter behandelt, wenigstens nicht in einer getrennten selbständigen Behandlung. Er spricht über den Rhythmus nur im Zusammenhang mit der Besprechung einer Sinfoniegattung (68. Stück). Prinzipielle Äußerungen sind hier nicht anzutreffen, namentlich ist nicht erkennbar, ob für Scheibe der musikalische Rhythmus aus dem Sprachrhythmus hervorgeht, oder ob er selbständige Geltung hat. Es wird nur gesagt, daß der Rhythmus einer Melodie „eine geziemende Ordnung und eine besondere Stärke gibt“ (S. 624). Auch plaidiert Scheibe für gleiche Taktart innerhalb eines Satzes, die nur „aus besonderen Ursachen“ aufgegeben werden solle, ebenso wie der Dichter nur bei besonderer Gelegenheit im Verlauf eines Gedichts die Versart wechsele.

Im Zusammenhang hiermit wäre auch kurz die Stellung Scheibes zur Polyphonie zu erwähnen. Im 9. Stück stellt er fest, daß man sich seit einigen Jahren bemüht habe, „die

Töne und Intervallen so sonderlich ineinander zu schlingen" und dadurch den Stücken „eine der größten harmonischen Zierrathen" erteilt habe. Allein die Vorfahren hätten sich schließlich nicht mehr damit begnügt, „verschiedene musikalische Kunstwerke mit einer angenehmen Melodie und prächtigen Harmonie zu verbinden"; sie kamen vielmehr schließlich „gar auf solche possierliche Erfindungen, die ganz und gar unnöthig und lächerlich sind" (S. 96) („Krebsgängige Canonen, Zirkelgesänge, und endlich doppelte vierfach-krebsgängige verkehrte Contrapuncte, und noch solche musikalische Thorheiten mehr"). Derartige polyphone Spielereien bezeichnet er als „Früchte eines niedergeschlagenen Fleißes" (S. 98) und stellt sie den „Kettenreimen und Ringelreimen" in der Poesie gleich. Doch versichert Scheibe ausdrücklich, daß er keineswegs „die Fugen, und den nach seinen vornehmsten Veränderungen in der Umkehr stehenden Contrapunct" geringschätze, die jeder Komponist beherrschen müsse. Nur gegen die „läppischen Künsteleyen" wendet er sich, sowie gegen die „gezwungenen Augenmusiken" (S. 99).

In den Stücken 8—10 setzt Scheibe ziemlich weitschweifig seine Gedanken über die „Erfindung" auseinander, ohne sich jedoch nur auf diesen Gegenstand zu beschränken. Vielmehr hören wir hier noch eine Reihe zwanglos geäußerter Ansichten allgemein-theoretischer Natur, von denen später noch die Rede sein soll.

Die Erfindung definiert er folgendermaßen: „Ich verstehe aber eigentlich unter der musikalischen Erfindung eine fertige Eigenschaft des Geistes, wodurch wir die angebohrene Geschicklichkeit zur Musik, nach den Beschaffenheiten der Dinge ordentlich, vernünftig (!) und feurig an den Tag legen" (S. 81). Erfindung ist also hier mit musikalischer Erfindungsgabe gleichzusetzen, während er mit dem Begriff der später noch zu erörternden „Schreibart" die musikalische Ausgestaltung eines „Hauptsatzes" (Thema) meint, also die formalmusikalische Gestaltungskraft. Denn in einem späteren

Stück (S. 267) ist klar ersichtlich, daß Scheibe dies unter musikalischer „Schreibart" verstanden wissen will: „Ich gedenke daselbst des Hauptsatzes eines musikalischen Stückes und der Folge, oder Ausarbeitung desselben. Durch erstere bemerkte ich die Erfindung, durch die letztere aber die Schreibart" (S. 267). Die „Erfindung" ist dem Menschen angeboren, es können zu ihrer Erlernung also keine Regeln gegeben werden, jedoch kann man das „Erfundene gehörig einschränken, ausdehnen und in Ordnung bringen" (S. 80). Es kommt bei der Erfindung auf die „Größe des Geistes" sowie auf eine „wohl gegründete Kenntnis der zur Musik gehörigen Wissenschaft" an. Wenn Scheibe auch sagt, die musikalische Erfindungsgabe müsse angeboren sein und könne also, im strengeren Sinne, nicht erlernt werden, so hält er doch dafür, daß man „wohl der Erfindung durch Regeln und Vortheile zu Hilfe kommen" könne (S. 100). „Alle Vortheile, womit man der Erfindung zu Hilfe kommen muß, kommen entweder auf den Componisten selbst an, oder auf die äußerlichen Umstände, wie auch auf die Musik an sich selbst" (S. 210). Daher muß der Komponist zunächst einmal „eine starke Einbildungskraft" besitzen und die „Leidenschaften annehmen (!), in welchen sich alle die Personen befinden", so wird er die „nöthige Charakterisierung der Personen" erzielen (S. 102). Hier denkt natürlich Scheibe an die „theatralische Musik". Hält sich ein Komponist außerdem an die „Regeln der Natur", so wird ihn dies verhindern, auszuschweifen in der „Einbildungskraft", wird dieser einen „Riegel vorschieben, und ihn allemal auf die Vernunft und auf die Natur verweisen" (S. 102). Auch die Beobachtung der „äußerlichen Umstände", d. h. ob für die Kammer, die Kirche oder für das Theater, ob für kleine oder große Räume, ob für Liebhaber geschrieben werden soll, endlich welche Musiker ihm bei einer Aufführung zur Verfügung stehen: die Beachtung aller dieser Umstände wird dem Komponist wohl zustatten kommen. Übrigens zeigt sich gerade bei diesen Erörterungen wieder, daß Scheibe

die Einheit von Melodie und Harmonie nicht aufrecht erhält, da er dem Komponisten geradezu rät, „im Anfange seine Einfälle und Erfindungen nur allein melodisch“ zu entwerfen. Denn wenn die Melodie „ordentlich und schön“ ausgefallen sei, könne man desto leichter den „harmonischen Nachdruck“ hinzufügen (S. 105).

Erwähnt sei noch, daß Gottsched in seiner „Critischen Dichtkunst“ mit dem Begriff der Erfindung operiert, die für ihn das Wesentliche der Dichtkunst darstellt (vergl. Waniek, S. 153). Es wäre jedoch müßig, bei der völligen Wesensverschiedenheit von Dichtung und Musik hier etwa Ähnlichkeiten in der Anwendung des Begriffs der Erfindung bei Gottsched und Scheibe aufzuweisen.

4.

Sind also bei Behandlung der Erfindung zwischen Gottsched und Scheibe kaum Berührungspunkte aufzudecken, so ist der Einfluß des Leipziger Diktators auf Scheibe gelegentlich der Abhandlung der „Schreibarten“ schon handgreiflicher. Doch sei im voraus bemerkt, daß Scheibe sich doch die völlige Selbständigkeit bewahrt, was sich ja schon allein daraus ergibt, daß Scheibe die Gottsched'schen Entwicklungen über diese Materie auf eine so völlig anders geartete Kunst anwenden muß. Im XI. Kapitel seiner „Critischen Dichtkunst“ gibt Gottsched eine Einteilung der Schreibarten, die er wie folgt einteilt:

1. Die natürliche oder niedrige,
2. die sinnreiche oder sogenannte hohe (scharfsinnige oder geistreiche),
3. die pathetische, affektuöse oder feurige.

Im Gegensatz zu Scheibe, der auch den „schlechten Schreibarten“ seine Aufmerksamkeit widmet, gibt Gottsched nur die Einteilung und Besprechung der „guten“ Schreibarten. Für Gottsched ist die Schreibart „der Vortrag vieler zusammenhängender Gedanken, welcher durch solche Sätze und Redensarten geschieht, daraus man ihre Verknüpfung deut-

lich wahrnehmen kann". In der Schreibart komme es „hauptsächlich auf die Art zu denken" an. Denn kein Mensch „kann besser schreiben, als er vorher gedacht hat" (S. 346, III. Auflage).

Scheibe wendet den Begriff „Schreibart" in zweierlei Bedeutung an: Einmal ist damit die formale Gestaltungskraft gemeint, in welcher Bedeutung wir diesen Terminus oben gelegentlich der Erörterung der Erfindung bereits kennen lernten: dann aber in der Bedeutung, die ihr Scheibe im 13. und 14. Stück zulegt, als Bezeichnung für die verschiedenen Arten (Grade) des Opernstils. Er weist übrigens darauf hin, daß er den Begriff der Schreibart nicht für die verschiedenen Musikgattungen verwandt wissen will (Oper, Kammermusik, Sinfonie usw.): „Man hat uns insgemein fast ebensoviel Schreibarten angegeben, als Musikstücke sind. Man hat also jedem Stücke, von den weitläufigsten an, bis auf die Tänze, eine eigene Schreibart zugeeignet, ohne zu bedenken, daß dieses nicht die Schreibart, sondern vielmehr der besondere Charakter eines jeden Stückes ist, was alle Stücke voneinander scheidet."

Die Definition der Schreibart lautet nun folgendermaßen: „Die musikalische Schreibart aber ist eine geschickte Zusammenfassung der Noten, die den Sachen gemäße Gedanken und Erfindungen auszudrücken." Sie erinnert noch in etwa an Gottsched. Scheinbar glaubt hier Scheibe, die „Schreibart" vom „Denken" sondern zu müssen, während doch in Wirklichkeit beides in eins zu setzen ist. An einer anderen Stelle wird das noch deutlicher: „Man verwechselt nicht nur das Schreiben mit dem Denken . . . ." (S. 124), sowie auch an folgender Stelle: „Und wenn ja noch einige von dem Denken in der Erfindung einmal reden wollen, so vermischen sie sofort das Denken mit dem Schreiben. Beydes sind doch zwey ganz unterschiedene Sachen, die allerdings verdienen, besonders auseinandergesetzet zu werden." Scheibe unterscheidet also tatsächlich die Niederschrift (Schreibart) von der eigentlichen Konzeption, dem

Denken oder der „Erfindung". Auch folgende Stelle spricht diese uns etwas eigentümlich und umständlich erscheinende Sonderung aus: „Nicht alle, die gut denken, schreiben auch gut; alle aber, die gut schreiben, müssen nothwendig gut denken" (S. 131). Es versteht sich, daß Scheibe hier unter „Denken" das musikalische Denken versteht. Vielleicht denkt er hier an die schwach entwickelte Fähigkeit, die Konzeption eines musikalischen Gedankens durch die Schrift zu fixieren, wenn er das „Denken" von der „Schreibart" (Niederschrift) trennt.

Die guten Schreibarten teilt Scheibe in drei Stufen ein, die je nach den Umständen anzuwenden sind: Die hohe, die mittlere und die niedrige Schreibart. Von der hohen verlangt er, sie solle „prächtig und nachdrücklich seyn", sie müsse „in den Gemüthern der Zuhörer die größten und erhabensten Begriffe wirken" (!). Angewandt soll sie werden „bey Helden, Königen und anderen großen Männern und erhabenen Geistern". Wie schon hier leicht ersichtlich ist, beschreibt Scheibe die verschiedenen Stufen der Schreibart vom Gesichtspunkte der dramatischen Musik aus. Eins der Mittel, der „hohen Schreibart" musikalisch gerecht zu werden, sei neben einer „lebhaften und erhabenen Melodie" die sorgfältige Behandlung der Harmonie („voll, überaus durchdringend gesetzt", S. 126).

Die „mittlere" Schreibart soll „sinnreich, angenehm und fließend sein", die Zuhörer mehr „ergötzen und vergnügen", als sie in eine allzu heftige Bewegung bringen und demnach nur bei entsprechenden Vorwürfen angewandt werden. So verlangt er denn von dieser Stufe eine Melodie, die „deutlich, lebhaft fließend und doch scharfsinnig" ist, während die „Harmonie" keineswegs sich vordrängen solle. Sie komme zur Anwendung, wenn es gelte, einen „Andächtigen, einen Freudigen, einen Vergnügten, einen Tugendhaften" (!) auszudrücken. Alles in allem sei sie ein Mittelding zwischen der hohen und der niedrigen Schreibart (S. 128).

Diese letztere nun, deren „Sätze allemal kurz sind, keine Ausarbeitung erfordern“ und nur „gebähnte Wege erwählen“, sei die beste Ausdrucksstufe für Schäferspiele und Schäfergedichte. „Auch ein Bettler, ein Sklave, ein armer Gefangener, ein Feiger, ein Verzagter“ usw. sei nur in der „niedrigen Schreibart“ auszudrücken. Ebenfalls bediene man sich bei der „Nachahmung der Dummheit, Grobheit, Niedergeschlagenheit“ usw. am besten dieser „niedrigen Schreibart“ (S. 129).

Diese drei Stufen stellen also die „gute Schreibart dar“. Auf ähnliche Weise untersucht Scheibe die „Eigenschaften der schlechten Schreibarten“. Auch hier unterscheidet er drei Stufen: Die schwülstige, die unordentliche oder ungleiche, sowie die platte oder niederträchtige Schreibart.

Schwülstig nennt Scheibe eine Komposition dann, wenn sie kontrapunktisch überladen ist: „In die schwülstige Schreibart fällt man insgemein, wenn man allen Stimmen gleich viel zu tun gibt; wenn sie sich alle beständig herumzanken“ (S. 132). Besonders rügt er dieses „Schwülstige“ in den Chorsachen, die man fälschlicher Weise „unumgänglich recht schwer und durcheinander setze“ (vergl. Scheibes Angriff auf Joh. Seb. Bach im 6. Stück).

Auch daß man die „Methode“ (Verzierung) genau aussetze und sogar in den Mittelstimmen Verzierungen anbringe, bezeichnet Scheibe als schwülstig (gerade dieses genaue Aussetzen der „Manieren“ rechnete Scheibe im 6. Stück Bach zum Vorwurf an!). Bei den Italienern bemerke man das Schwülstige oft daran, daß sie die Worte dauernd auseinanderzerren, sodaß man den „Verstand der Worte kaum zusammenfinden“ könne (S. 133).

Die „unordentliche“ Schreibart ist nach Scheibe die Schreibart par excellence der „Mittelmäßigen“. Ihm sei lieber noch ein schwülstiger Komponist, weil dieser wenigstens Geschicklichkeit zeige. Bei den Vertretern der „unordentlichen“ Schreibart jedoch finde man sämtliche Schreibarten durcheinandergewürfelt, „bald hoch, bald mittelmäßig,

bald französisch, bald italienisch, bald theatralisch, bald kirchlich". Auch vertausche man die Eigenschaften der Ouverturen mit denen der Sinfonie, schreibe eine Arie rezitativmäßig. Auch macht hier Scheibe gegen den musikalischen Diebstahl Front. Überhaupt gereiche die „unordentliche Schreibart" der Musik am meisten zur Schande (S. 136).

Die „platte" Schreibart kann man nach Scheibe oft bei der Gattung von Komponisten beobachten, die nichts als „sogenannte Murkys, schlechte Menuetten, Bauernballette und dergleichen Sachen mehr" verfassen (S. 137). Die Erfindung sei hier matt und verzichte auf die „nothwendigen Auszierungen". Auch die zur harmonischen Füllung bestimmten Akkorde gingen „so hölzern einher". Vor allem in der niedrigen Schreibart laufe man Gefahr, in die „platte" zu geraten, wie man bei den Italienern oft erfahren müsse. „Platt" oder „niederträchtig" ist auch von vornherein die Schreibart zu nennen, in der gegen die elementaren Grundregeln der Melodie- und Harmonielehre verstoßen wird.

Für die Komponisten und Musiker seiner Zeit werden diese umständlichen Ausführungen nur von problematischem Wert gewesen sein. Für uns sind sie insofern von Interesse, als sie uns zeigen, wie sehr auch Scheibe ein Mann künstlerischen Raisonnements war, immer bemüht, künstlerischen Fortschritt und Reinigung des Geschmacks durch begriffliche Erörterungen und vernünftelnde Überlegungen zu erzielen. Immerhin muß anerkannt werden, daß die Ausführungen von dem stets lebendigen und nachdenklichen Geist Scheibes beredtes Zeugnis ablegen. Für den schaffenden Musiker war allerdings hier nichts Positives zu finden. Denn was fing ein Musiker mit diesen im Grunde zwecklosen Darlegungen an? Wie sollte man es beispielsweise anstellen, das „Prächtige, Nachdrückliche, Erhabene" usw. zu gestalten? Auch Scheibe glaubt allen Ernstes, durch derartige Darlegungen den schaffenden Musiker anzuregen und ihm zu nützen. Wenn wir feststellen müssen, daß Scheibe sich hier von der unangenehmsten und rück-

ständigsten Seite zeigt, so müssen wir gleichzeitig auch der Gerechtigkeit halber sagen, daß dieser Vorwurf ebenfalls die zeitgenössischen Aesthetiker trifft, die in die gleichen rückständigen Anschauungen verstrickt waren, von wenigen Ausnahmen abgesehen. Man braucht nur an Marpurg zu denken, der es ja am liebsten gesehen hätte, wenn alle Motive hinsichtlich ihres Ausdrucksgehalts eindeutig hätten bestimmt werden können, damit ein Komponist mit solchen Motiven, „deren Erfolg die Erfahrungen gerechtfertigt hätte", frei schalten und walten konnte. Anschauungen die im ärgsten Rationalismus wurzeln und in ihrer Überspitzung nicht überboten werden können!

Am Ende des 14. Stücks befindet sich übrigens eine kurze Abhandlung des Kantors Bokemeyer über die Schreibart.

Im 15. Stück entwickelt Scheibe die nationalen Schreibweisen. Er wendet hier nicht den Terminus „Schreibart" an, redet vielmehr „in Ansehung der Nationen" vom „italienischen, französischen, deutschen und pohlnischen Styl". „In Ansehung des Ortes und der Zeit" unterscheidet Scheibe ferner den Kirchen-, Kammer- und theatralischen Stil, wobei, dem damaligen Brauche folgend, der Begriff „Kammerstil" im Gegensatz zu heute bedeutend weiter gefaßt wird und zu diesem z. B. auch chorisch besetzte Instrumentalmusik gezählt wird (Sinfonie, Ouverture), ja sogar die Kantaten, soweit sie nicht rein dramatischer Natur sind, also zum „theatralischen Stil" gezählt werden. Sodann unterscheidet er noch den Stil, der sich „ganz allein auf den Componisten bezieht", also den „eigenen Stil" im modernen Sinne. Scheibe bekundet hier eine gute Einsicht, wenn er meint, das Fehlen eines persönlichen Stils sei „ein Merkmal dafür, daß er (sc. der Komponist) noch nicht sicher und gewiß in seiner Schreibart ist . . ." (S. 142).

Die längeren Ausführungen über die Skalen der Griechen müssen hier übergangen werden. Erwähnt sei nur, daß Scheibe die alten Tonarten als Ausdruck der verschie-

denen griechischen Stämme (Ionier, Dorer, Äoler) ansieht, eben als ihren Stil, ihre Schreib- oder Musikart, nicht aber als „Tonarten" im heutigen Sinne. Dabei könne natürlich jede Skala von allen Stämmen allmählich gleichzeitig in Gebrauch genommen worden sein.

Von den nationalen Stilarten bespricht er zunächst den italienischen, weil dieser „in Europa" die Oberhand erhalten habe (S. 145). Als dessen Merkmal sieht er die „Zärtlichkeit und ein angenehmes und doch lebhaftes Wesen" an. Auch die vorwiegend homophone Faktur, die auffällige Herausstellung einer Hauptstimme bei manchmal dürftiger Behandlung der Harmonik wird erwähnt: „Man sieht also, daß sie mehr Gesang, als Harmonie erfordert" (S. 145). Doch sei dieser italienische Stil in seinen besten Werken nicht eigentlich mehr von den Italienern, vielmehr von den Deutschen, die sich in die italienische Schule begeben hätten, ausgebildet worden, eine Ansicht, die Wahres enthält, wenn man an eine Erscheinung wie Hasse denkt.

Den französischen Stil charakterisiert Scheibe als „durchaus lebhaft und munter, kurz und sehr natürlich" (S. 146). Auch meide die französische Musikart „die schwülstigen Ausschweifungen". Ihre guten Seiten offenbare sie namentlich in „starken, wohlbesetzten Singechören", ferner in den Ouverturen, sowie in den „dreistimmigen Stücken" (Trios), Liedern, Arien, Arietten und Tänzen. In Deutschland habe Telemann diesen Stil mit Glück nachgeahmt.

Von Scheibes Erörterungen über die deutsche Musik ist zunächst die Behauptung von Interesse, sie habe das meiste von den Ausländern entlehnt, unterscheide sich jedoch von den fremden Stilen durch „Tiefsinnigkeit in der Harmonie". Doch bringe dies auch oft mit sich, daß sie sich ins Schwülstige verirre. In der protestantischen Kirchenmusik sowie in der Klaviermusik erblickt Scheibe die hervorragendsten Leistungen der deutschen Musik: „Die beyden großen Männer unter den Deutschen Bach und Händel bezeugen solches auf das nachdrücklichste" (S. 148).

Die Haupteigenschaft der polnischen Schreibart besteht „insonderheit in einer sehr richtigen Beobachtung der Rhythmen, und dann in der deutlichen Bemerkung der Abschnitte der Takte". Im allgemeinen sei dieser Stil, für den Telemann wiederum schöne Proben gegeben habe, „zwar lustig, dennoch aber von großer Ernsthaftigkeit" und geeignet „zu einer recht ernsthaften und bitteren Satire". Im übrigen vertrage sie, namentlich in den langsamen Sätzen, eine reichere harmonische Ausgestaltung (S. 149).

In einer Übersicht charakterisiert er die einzelnen Stile noch einmal kurz mit einigen Epitheta: „Man könnte auch sagen, der Italiener wäre in seiner Musik wollüstig, der Franzose leichtsinnig, der Deutsche tiefsinnig und der Pohle spöttisch" (S. 150).

Weitere Aufschlüsse über Scheibes Auffassungen vom Wesen der Musik bietet die dritte Abhandlung des vierten Teils des „Critischen Musicus" (Abhandlung vom Ursprunge, Wachsthume und von der Beschaffenheit des itzigen Geschmacks in der Musik). Diese Abhandlung zerfällt ihrer Anlage nach in drei Teile, in eine geschichtliche Betrachtung, in die eigentliche theoretische Erörterung des Geschmacks und der verwandten Begriffe, sowie in die Besprechung dreier Opernwerke, die Scheibe als Exempel des „guten Geschmacks" ansieht. Uns soll der zweite Teil kurz beschäftigen.

Wenn die Zahl „elender Componisten" fast unzählbar geworden ist, so sieht Scheibe den Grund dafür in dem „Mangel des guten Geschmacks", sowie in den ungenügenden Begriffen(!) von der musikalischen Schönheit. Scheibe ist, wie weiter unten noch besprochen werden wird, kein Freund der „Augenmusiken", d. h. künstlicher, polyphon überladener Schreibart. Immerhin ist es verwunderlich, daß er gegen die Polyphonie (aus dem Zusammenhang ist ersichtlich, daß er die Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts im Auge hat) so erbarmungslos zu Felde zieht und ihr die Schuld gibt, die Melodie ausgerottet und den

Geschmack zerstört zu haben, ohne den „natürlichen Wohlklang der Worte und Sylben“ zu beobachten. Es sind starke Worte, die Scheibe hier gebraucht und die beweisen, daß er den Werken der Vokalpolyphonie ohne jegliches Interesse und Verständnis gegenübersteht: „Es war ein todtes, ein frostiges, und durch mancherley erzwungene Kunstwerke ineinander geflochtenes Gewebe, von einer geringen Anzahl eingeschränkter Töne, oder Intervallen. Hier war nicht der geringste Geschmack, keine Melodie, keine Natur, und kurz, weder Geist noch Leben“ (S. 752). Oder kurz darauf: „Die Psalmen, die Lobgesänge, sogar die Madrigale, die man im 16. Jahrhunderte verfertigte, waren meistentheils prosaisch. Die Harmonie herrschte darinnen. Man hörte ein verwirrtes Tongewebe, welches mehr ein Kennzeichen der Barbaren, oder vielmehr einer gothischen Nachkommenschaft war, in welchem gewisse mühsame Kunst herrschte, die aber bey aller der Mühe, welches die Muster derselben anwandten, matt kriechend und ohne die Merkmale der Natur war“ (S. 755). Um die Mitte des 17. Jahrhunders endlich, „nach der Zeit des Vecchi“, habe man sich wieder auf die Melodie, auf den fließenden Gesang besonnen, die „Setzkunst mit der Dichtkunst“ verknüpft und namentlich in der „theatralischen Schreibart“ die polyphone Schreibweise abgelegt (S. 758). Allerdings sei dafür allmählich ein neues Übel heraufgezogen, die oberflächliche, liederliche Behandlung der Harmonie, namentlich auf Seiten der Italiener: „Die Melodien wurden zwar sehr leicht, aber auch gemein und niederträchtig. Die Harmonie entzog sich aller regelmäßigen Verknüpfungen; und so ward sie zwar frey, aber auch unbändig, wild und ohne Zusammenhang, bis sie sich endlich in den Stücken unserer itzigen Pfuscher ganz und gar verlohren hat“ (S. 761).

Bevor Scheibe den Geschmacksbegriff erläutert, charakterisiert er noch eine Reihe von Komponisten, die sich von den eben gerügten Fehlern nicht hätten beeinflussen lassen: Fux, Caldara, Kuhnau, R. Keiser, Telemann, Händel, Hasse,

Graun und andere. Den Namen Joh. Seb. Bach vermissen wir an dieser Stelle.

5.

Schon im 21. Stück (S. 201, Anm. 3) finden wir einige Äußerungen Scheibes über den Geschmack. Es heißt dort, daß durch die Sinne allein ein Geschmacksurteil nicht zustande kommen könne, daß vielmehr dabei auch der Verstand mitwirke, denn ein bloßer „sinnlicher Geschmack" würde lächerlich sein. Erst aus dem Zusammenwirken von Sinnen und Verstand ergebe sich der gute Geschmack. Ganz entschieden wendet sich Scheibe gegen die Ansicht, daß der Geschmack niemals allgemeingültig, a priori richtig sein könne. Denn in diesem Falle sei ein Maßstab für die Beurteilung eines Kunstwerks überhaupt unmöglich und die Produktion erfolge dann aufs Geratewohl.

Eine Definition des Geschmacks gibt Scheibe zu Beginn des zweiten Teils der Abhandlung. Er lehnt sich dabei vollständig an den Gottsched'schen Geschmacksbegriff an, der seinerseits an Dubois erinnert (vergl. Goldschmidt, S. 81). Die Definition Scheibes lautet: „Der gute Geschmack ist eine gesunde Fähigkeit des Verstandes in der Beurteilung desjenigen, was die Sinne empfinden" (S. 769). Genau wie Gottsched zerlegt hier Scheibe den an sich einheitlichen Empfindungsakt in die rein sinnliche Empfindung und in die hinzutretende Verstandestätigkeit. Daß dem Verstand bei diesem Urteilsprozeß die führende Rolle zukommt, ergibt sich ohne weiteres schon aus der sprachlichen Formulierung, wenn auch Scheibe nachträglich betont, daß die Sinne beim Zustandekommen eines Geschmacksurteils unbedingt erforderlich sind. In der oben erwähnten Anmerkung scheint Scheibe sich allerdings zu einer weniger rationalistischen Auffassung aufzuschwingen. Hier wird er sich bewußt, daß es des Verstandes nicht immer bedarf, um in Sachen des künstlerischen Geschmacks zu urteilen: „Daß er (sc. der Geschmack) aber zu diesen

allgemeinen Wahrheiten noch eine Erkenntnis verborgener Eigenschaften setzet, die sich besser empfinden lassen, ist freylich eine Sache, die wegen ihrer Feinigkeit nicht von allen gleich gut und richtig zu begreifen oder zu empfinden ist . . .“ (S. 291).

Aus diesem Zustandekommen des Geschmacksurteils durch den sinnlichen und rationalen Faktor folgt, daß beide richtig zusammenwirken müssen: „Sind die Sinne verdorben, so entsteht eine falsche Empfindung, und der Verstand wird also auch falsch urteilen, weil er durch die Sinne verführt wird.“ Ebenso wird ein falsches Urteil nicht verhindert, wenn der Verstand seine Funktion nicht richtig ausübt. Man wird an Gedankengänge des alten Crousaz erinnert, wenn Scheibe meint, derjenige Komponist beweise in seinen Werken den guten Geschmack, der sie so „einrichtet, daß sie dem Gehöre und Verstande zugleich gefallen“ (S. 771). Um den Anforderungen des guten Geschmacks zu genügen, hat ein Komponist ernstlich sein Handwerk zu verstehen, dann aber auch einen „scharfsinnigen Verstand“ zu besitzen. Dem ersten entspricht das Regelmäßige, dem andern das Scharfsinnige, beides Eigenschaften des „guten Geschmacks“.

„Regelmäßig“ ist für Scheibe das, was den Regeln der Tonkunst entspricht, „die schärfste Prüfung nach den Grundsätzen der Tonkunst verträgt und die Endzwecke (!) befördert“. So kommt es mit dem „Natürlichen“ überein und schließt das Künstliche aus. Das Natürliche und Regelmäßige ist dann beobachtet, wenn „Aehnlichkeiten mit den Absichten derselben“ (sc. der musikalischen Stücke) vorhanden sind (S. 773). In dieser letzten Aeußerung offenbart sich wiederum deutlich der Nachahmungs- und Affektentheoretiker. Dem musikalischen Kunstwerk mit seiner ihm inhaerenten Schönheit werden „Absichten und Endzwecke“ untergeschoben! Gleich darauf bekommen wir diese Ansicht wieder handgreiflich vor Augen geführt: „So besteht denn die wahre Kunst in der Musik in der Nachahmung der Natur“ (S. 773).

Doch genügt es nach Scheibes Ansicht nicht, daß die Musik „regelmäßig" ist, sie muß auch „scharfsinnig" sein. Bei der Naturnachahmung (bezw. Affektenschilderung) soll der Komponist auf immer neue Darstellung sinnen, d. h. eben „scharfsinnig" sein: „Das Scharfsinnige in der Tonkunst muß aber von solcher Beschaffenheit seyn, daß es, in der Entdeckung der Aehnlichkeiten neue, sonderbare und nicht gemeine oder bekannte Mittel gebrauchet" (S. 774). So wie der Redner und Dichter sich der Figuren und Tropen bedienen, sind diese, neben den Verzierungen, ebenfalls Mittel, die „Scharfsinnigkeit" zu erzielen. So hängt diese auch innig mit dem Sinnreichen und Poetischen zusammen. Inwiefern Schering in dieser Formulierung der „Scharfsinnigkeit" bei Scheibe eine „Vorahnung des Romantischen" sieht, ist nicht recht deutlich. Vielmehr scheint darin eine gewisse geistreiche Schreibweise gefordert zu sein, die sich bemüht, musikalische Gemeinplätze zu meiden und zu charakteristischen Ausdrucksformen zu gelangen, ohne daß diese „romantisch" genannt zu werden brauchen.

Wenn Scheibe am Schlusse der Betrachtung sagt, ein scharfsinnig gesetztes Stück bringe „neue und unerwartete Gedanken", die die Sinne bewegten und dem Verstande Gelegenheit gäben, „angenehme Betrachtungen darüber anzustellen", so wird man wieder lebhaft an Gedankengänge von Crousaz erinnert.

Auf die Scheibe'schen Analysen der Opern „La clemenza di Tito" sowie der „Rodelinde" und „Cleopatra" von Graun soll hier nicht weiter eingegangen werden.

Es wären weiter Scheibes Ansichten über die Schönheit, das Nachdrückliche und Erhabene zu erörtern.

Die Schönheit in der Musik ist nach Scheibe dann vorhanden, wenn sie von „Nachdruck" ist, d. h. wenn sie in den Zuhörern Vorstellungen (!) der auszudrückenden Sache erweckt, also eine Schönheit, die ganz vom Zweckgedanken beherrscht ist: „Eine Musik nämlich, die nicht

die geringsten Spuren der Sachen zeiget, von der sie handelt . . . , und die endlich ganz andere Vorstellungen wirket, als sie natürlicher Weise wirken sollte, ist allemal abgeschmackt, und ein untrügliches Merkmal des niederträchtigen und stumpfen Geistes ihres Verfassers" (S. 84). Dies sei z. B. der Fall, wenn ein Komponist in einer Arie des sterbenden Simon „ein tönendes Geräusche" mit Pauken und Trompeten mache, oder wenn eine Oper freudigen Charakters mit einer „verdrießlichen Symphonie" eingeleitet werde. Erhabene Erfindungen können nach der Ansicht Scheibes auch nicht dadurch hervorgebracht werden, daß ein Komponist nur „den Regeln der musikalischen Zusammensetzung" folgt (Scheibe denkt hier wohl in erster Linie an die Opern- und Vokalmusik).

Das „Erhabene" bespricht Scheibe nur ganz kurz; es ist die „Wirkung eines hohen Geistes" und in der italienischen Oper nicht anzutreffen, wovon man sich überzeugen könne, wenn man ihre Sätze „ohne die geborgten Zierrathen" betrachte und sie gegen die Vernunft halte (S. 87).

Zu Beginn des 9. Stückes erörtert Scheibe das „Nachdenkliche" und zeigt sich hier wieder als echten Rationalisten im Sinne der französischen Aesthetiker der Régence. Er sucht sich zunächst Klarheit darüber zu verschaffen, warum den meisten Komponisten der „Nachdruck" mangele (d. h. die Fähigkeit, auf die Zuhörer zu wirken, Vorstellungen vom Darzustellenden zu erwecken). Er glaubt nun diesen Mangel darin zu sehen, daß man in der Musik dem rein sinnlichen Element zu viel Raum gebe (!) und den Verstand zu sehr ausschalte: „Man urtheilt allzuviel nach dem Gehöre. Es ist aber nicht alles schön, was diesem betrieglichen Sinne schön zu seyn dünket. Der Verstand muß insonderheit urteilen. Ein musikalisches Werk muß nicht nur schön seyn, weil es dem Ohr kützelt, sondern auch, und zwar vornehmlich, weil es dem Verstande gefällt. Es kann so gar voller Fehler sein, wenn es auch

noch so wohl klingt“ (S. 90). Wieder eine durch und durch rationalistische Anschauung! Das sinnlich-melodische, das Sonorelement scheint Scheibe verdächtig zu sein; genau wie Bossuet um die Jahrhundertwende (1699) traut er ihm nicht über den Weg. Auch Crousaz'schen Anschauungen begegnen wir in der obigen Ansicht, die das dem Sinne Gefallende von dem dem Verstande Gefallenden unterscheidet. Allerdings gesteht Scheibe gleich darauf zu, daß dem Ohre „der größte und vornehmste Teil“ in der sinnlichen Beurteilung der Musik zukomme. Es hat den Anschein, als ob sich immer wieder der Musiker in ihm rege, nachdem er die eine oder andere, tief in den Rationalismus verstrickte Ansicht vorgetragen hat. Doch ist es wohl nicht allein die an sich verständliche Abhängigkeit von den rationalistischen Lehren seiner Zeit, die Scheibe solche Ansichten aussprechen läßt, sondern zum großen Teile wohl auch das Ueberwuchern der zeitgenössischen italienischen Opernproduktion vom Schlage Porporas und anderer Vertreter der zweiten neapolitanischen Opernschule, die zwar in sinnlicher Schönheit erstrahlte, jedoch musikalisch-gedankliche Tiefe vermissen läßt und den musikdramatischen Erfordernissen keineswegs gerecht wurde. Denn daß die oben gegebenen Zitate in erster Linie auf die Oper hinzielen, ist aus dem Zusammenhang klar ersichtlich.

6.

Scheibe versäumt nicht, immer wieder auf die innigen Beziehungen zwischen Musik und Poesie hinzuweisen und die in der Dichtkunst gewonnenen Erkenntnisse auch auf die Musik anzuwenden. Immer wieder treffen wir ja bei den Musikästhetikern des 16.—18. Jahrhunderts auf das Bestreben, die innere Verwandschaft zwischen Musik und Poesie darzutun.

Auch die Nutzbarmachung der dichterischen Tropen und Figuren für die Musik stellt einen Versuch dar, aus der Poetik und Rhetorik neue Anregungen zu schöpfen.

So widmet auch Scheibe den auf die Musik angewandten Tropen und Figuren einige Stücke seines „Critischen Musicus“. Unter den Tropen verstand die Rhetorik der Alten die bildlichen, uneigentlichen Ausdrücke (Metaphern), während die Figuren bestimmte Wortstellungen (Frage, Ausruf, Wiederholung), die zur Verlebendigung der Darstellung dienten, bezeichneten. Streng genommen können nur die Figuren innerhalb der Musik analog angewandt werden, während die Tropen, die Wendungen ins Bildliche, eine solche Anwendung natürlich nicht gestatten. Immerhin lassen sich zwischen dichterischen und auf die Musik angewandten Tropen gewisse Parallelen ziehen, da man eine musikalische Phrase durch teilweise vorgenommene Modifikationen verändern kann, ohne dadurch den ursprünglichen melodischen Kern unkenntlich zu machen. Doch läßt sich, wie bemerkt, der Tropus auf die Musik nicht völlig analog anwenden.

Scheibe behandelt die musikalischen Tropen im 70. Stück, unter Hinweis auf Kapitel VIII der „Critischen Dichtkunst“ Gottscheds. Das Wesen des auf die Musik übertragenen Tropus liegt darin, „eine Melodie auf mancherley Weise auszuzieren, zu verändern und mit einer größeren Lebhaftigkeit zu erheben“. Der Tropus geht also die Melodie an, ohne die Harmonie (Harmonik) zu beeinflussen und zu verändern, im Gegensatz zu den Figuren, die auch von Einfluß sind auf die Harmonie und ganze Perioden verändern. Scheibe beschreibt sie u. a. folgendendermaßen: „Man wird bereits einsehen, was ich unter dem verblühmten Ausdrucke verstehe, daß er nämlich nichts anders ist, als wenn man einen musikalischen Satz in einer anderen und lebhafteren Gestalt vorträgt, als er nach den melodischen Hauptnoten, oder nach dem Zusammenhang des Stückes eigentlich seyn sollte. Er ist nämlich eine neue und zierliche Veränderung eines kurzen und melodischen Satzes, um denselben nachdrücklicher, oder wohl gar erhabener zu machen, doch ohne Verletzung der Harmonie“

(S. 645). Übrigens versteht Scheibe unter Tropen keineswegs eine Art von „Methode“ (Verzierungen): „Diese (sc. Verzierungen) gehören für die praktischen Musikanten, da jene bereits in der Composition vorhanden sind, und also von den Componisten hinzugethan werden müssen“ (S. 642).

Es werden nun die verschiedenen Möglichkeiten musikalischer Tropen bis ins einzelne erörtert. Dabei unterscheidet Scheibe Tropen, durch die ganze melodische Sätze, oder auch solche, durch die nur ein oder wenige Töne verändert werden. Die erste Art geht entweder durch Verengung, durch Erweiterung oder durch Einführung völlig neuer Noten an Stelle der ursprünglichen vor sich. Diese letzte Art sei die heftigste und könne sogar „eine Umänderung der musikalischen Geschlechten“ (Dur und Moll), sowie Harmoniewechsel hervorrufen. Bei der zweiten Art erfolgt jedoch nie eine Veränderung der Harmonie.

Die Einteilung der Tropen, wie sie Scheibe darstellt, ist demnach: Tropen, durch die verändert werden

I. ganze melodische Sätze und zwar
   1) durch Verengung,
   2) durch Erweiterung,
   3) durch Einführung völlig neuer Noten (heftigste Art; Harmonie kann verändert werden).

II. Eine Note oder wenige Noten werden verändert.

Scheibe wendet sich gegen die unkünstlerische Anwendung der Tropen, die zum Schwülstigen oder Verworrenen führe: „Und es geht endlich solchen Componisten wie den schwülstigen Poeten, die sich zuletzt selbst nicht verstehen“ (S. 648).

Bedauerlicherweise (Scheibe bringt das selbst zum Ausdruck) fehlen hier Notenbeispiele, die das Ganze anschaulicher machen würden. Es werden Werke von Hasse, Graun, Teleman und Joh. Seb. Bach angeführt, in denen man die Anwendung der Tropen verfolgen könne.

Noch ausführlicher behandelt Scheibe die musikalischen Figuren. Er wählt von den 31 Figuren der Gottsched'schen „Critischen Dichtkunst" 12 aus, d. h. diejenigen, die sich auch ohne Notenbeispiele einigermaßen verständlich schildern lassen. Gottsched selbst hatte sich bei seinen Entwicklungen über die Figuren die Rhetorik des Pater Lami zum Vorbild genommen. Bei Scheibe werden behandelt: Der Ausruf (Exclamatio), der Zweifel (Dubitatio), das Verbeißen (Ellipsis), die Versetzung (Hyperbaton), die Wiederholung (Repetitio), die Verstärkung (Paronomasia), die Zergliederung (Distributio), der Gegensatz (Antithesis), das Aufhalten (Suspensio), die Frage (Interrogatio), die Wiederkehr (Epistrophe) und das Aufsteigen (Gradatio).

Auch hier stellt Scheibe nochmals den Unterschied zwischen Tropen und Figuren fest: „Diese zielen auf die Veränderung von Harmonie und Melodie und greifen auch auf die musikalischen Perioden über, während die Tropen nur allein die Melodie verändern." Die Figuren sind eine „Sprache der Affekten" und deshalb wohlgeeignet, die „Zuhörer durch ihr Feuer einzunehmen". In erster Linie sind sie der Vokalmusik eigen: „Weil wir in jener mit Worten zu tun haben, dadurch aber die Affekten entdecken, welche darinnen befindlich sind, so kann man auch mit Recht sagen, daß in der Vocalmusik eigentlich der Sitz der Figuren befindlich ist, durch welche man nämlich die Affekten ausdrücket" (S. 685). Es lassen sich also die Figuren in der Vokalmusik am besten erkennen und studieren, sodaß danach auch ihre Anwendung auf die Instrumentalmusik erfolgen kann.

Die oben von Scheibe angeführten Figuren stellen sämtlich Übertragungen poetischer Figuren auf die Musik dar. Daneben gibt es aber noch Figuren rein musikalischen Gepräges, die einer Ableitung aus dem Poetischen nicht bedürfen. Er erkennt also den Unterschied der beiden Arten von Figuren, der aus der Poetik bezw. Rhetorik entnommenen und auf die Musik angewandten und der rein

musikalischen Figuren. Als Beispiele für die letztere Art führt er den Durchgang (Transitus) sowie die Bindung (Ligatur, Syncopatio) an.

Auf die Erörterung der einzelnen Figuren soll im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden; es bliebe dies vielmehr einer Spezialuntersuchung vorbehalten.

Wie Schering nachweist (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jahrgang 1908, S. 106—114), wurde von Aesthetikern des 17. Jahrhunderts bereits der Lehre von den Figuren Beachtung geschenkt und in verschiedenen Abhandlungen dargestellt, so von Johannes Nucius (1613), Christophorus Caldenbach (1664) und Mauritius Vogt (1719).

7.

Überall erkennt man aus den Stücken des „Critischen Musicus" das Bestreben Scheibes, den Musikerstand zu heben und vorhandene Schwächen schonungslos aufzudekken. Daß er neben seiner gründlichen musikalischen Sachkenntnis auch über eine hohe Allgemeinbildung verfügt, setzt ihn desto besser in den Stand, über Dinge des praktischen Musikbetriebs klug zu urteilen.

Mit den Eigenschaften und Fähigkeiten der zeitgenössischen Musiker ist Scheibe ganz und gar nicht zufrieden. Er führt das hohe Ansehen der Musik und damit auch der Musiker in der Antike (wenn überhaupt für die Antike der Begriff „Musiker" im heutigen Sinne gebraucht werden darf) an, vielleicht die Stellung der Musik bei den Alten übertreibend, um demgegenüber auf das gesunkene Ansehen der Musik zu seiner Zeit hinzuweisen. Zwar ist Scheibe sich völlig im Klaren darüber, daß die musikalische Produktion gegenüber der in der Antike eine ungleich höhere Stufe erklommen hat. Was er jedoch vermißt, nicht mit Unrecht, das ist die bessere Einordnung der Musik in die Gesamtkultur, in der die Musik namentlich bei den Griechen einen gewiß nicht zu unterschätzenden Faktor bedeutete. So bedauert er das gesunkene Ansehen der Musiker

(56. Stück), er spricht von ihnen als einem „Völkchen“ und „wie sie sich niederträchtig aufführen, als man es niemals von vernünftigen Leuten, am wenigsten aber von Musikanten vermuthen sollte“ (S. 324). Den ausübenden Musikern gibt er die Schuld, daß das Ansehen der Musik so gelitten habe.

Man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß Scheibe die damalige Lebensart der Musiker mit eigenen Augen beobachtet hat, wenn er von deren „Hochmuth, Neid und Misgunst“ und von „Verläumdung, Schwelgerey, Üppigkeit und tausend verbothenen und häßlichen Lastern“ spricht.

Vieles mag daran übertrieben sein, doch erkennen wir, wie ehrlich es Scheibe, der während der Kopenhagener Zeit (und auch schon in Hamburg) in Ausübung seines Kapellmeisteramtes viel mit Musikerkreisen in Berührung kam, um die Hebung des Musikerstandes zu tun war. Mit sicherem Instinkte fühlte er, daß ein tüchtiger und gebildeter Musikerstand unerläßlich ist für eine gesunde Musikkultur. Wir werden später noch sehen, daß er sich nicht damit begnügte, auf vorhandene Schäden und Mängel moralisierend aufmerksam zu machen, sondern vielmehr tätig auf Mittel zu deren Abhilfe sann und Pläne entwickelte, die, an der Zeit gemessen, geradezu als kühn anzusprechen sind. Seine nie zur Ruhe kommende Sorge ist es, die „schlechte Aufführung der meisten Musikanten“ möchte vielleicht die Allgemeinheit in ihrem Glauben bestärken, als sei auch die Musik eine „schlechte und verächtliche Sache“.

Von einem praktischen Musiker verlangt Scheibe die Kenntnis der Tonarten, der Intervallenlehre, des Generalbasses, d. h. nur die theoretische Kenntnis, während Orgel-, Klavier- und Lautenspieler den Generalbaß auch praktisch beherrschen sollen, also die elementare Musiklehre („Das musikalische A-B-C“). Auch über die wichtigsten Unterschiede der verschiedenen Schreibarten und Musikgattungen soll ein Musiker unterrichtet sein. Denn es sei ein „Unding“, bei französischer Musik dieselben Manieren an-

zubringen, wie etwa bei der italienischen. Man bringe in Kirchenmusiken nicht die gleichen „langen und weithergesuchten Cadenzen" an wie etwa in der „theatralischen Musik", im Allegro nicht dieselben langen Manieren wie in einem Adagio (S. 118—119).

Daß der Instrumentalist und der Sänger mit der Technik seines Instruments bezw. seiner Stimme voll vertraut sein muß, um „dem Sinne des Componisten gemäß zu singen und zu spielen", setzt Scheibe natürlich voraus. Sein aufs Praktische gerichteter Sinn ist übrigens daran erkennbar, daß er vom Virtuosen, geschweige denn vom simplen Musiker nichts Unmögliches verlangt; er fordert nicht, daß sie prima vista zu spielen vermögen, ist vielmehr schon zufrieden, wenn sie „rein, deutlich, ordentlich und mit gehörigem Nachdruck" zu singen und spielen im Stande sind, nachdem ihnen Gelegenheit gegeben, ihre Stimme zu Hause durchzugehen. Endlich fordert Scheibe vom praktischen Musiker „eine gute Methode oder Spielart": „Daß er also nicht alle Noten, so wie sie aussehen, platt wegsinget, oder spielet sondern verschiedenen Noten noch einige Zärtlichkeit giebt, die der Componist niemals ausdrücklich und in Noten bemerkt, dem ungeachtet aber unumgänglich nöthig ist, und nur allein von dem praktischen Musikanten hinzugethan wird." Bei dieser Gelegenheit weist Scheibe darauf hin, daß die Termini Geschmack (Goût, gusto) und Methode oft verwechselt werden. — Wie wir sehen, wird vom Musiker nichts Aussergewöhnliches verlangt. Scheibe richtet sein Mindestprogramm von vornherein so ein, daß ihm von seiten der Musiker auch entsprochen werden kann.

Vorher wurde bereits erörtert, wie unser Autor vom Komponisten und seinem Verhältnis zu den Wissenschaften (Philosophie, Ethik, Moral, Mathematik) denkt, wie er verlangt, es solle sich der schaffende Musiker in diesen Wissenszweigen gründlich umgetan haben, trotzdem er leugnet, daß die Mathematik z. B. dem Komponisten direkte Vor-

teile verschaffe. Hier wäre nur noch kurz zu berichten, was er an eigentlichen musiktheoretischen Kenntnissen voraussetzt. Scheibe verlangt vom schöpferischen Musiker zunächst natürlich eine gründliche musiktheoretische Schulung, nämlich außer der „Kenntnis der Merkzeichen", der „Historie der Musik", der „akustischen Dinge" und der „theoretischen Kenntnisse der gebräuchlichen Instrumente und Singstimme" die Beherrschung der Kompositionslehre. Für den Komponist sei auch das Klavierspiel nützlich, er soll darin wenigstens „einigermaßen bewandert" sein, weil „man doch auf keinem Instrumente die Harmonie besser beysammen hat" (S. 34—35). Für unerläßlich hält er es ferner, daß der angehende Komponist seine „Erfahrung" durch das Studium der Partituren guter Werke und durch Anhören guter Musik entwickelt. Unter „Erfahrung" versteht er folgendes: „Und wie man hieraus sieht, so besteht die Erfahrung erstlich aus der Composition eines Stückes an sich selbst, und dann ferner aus einer besonderen Fertigkeit und Fähigkeit zu arbeiten" (S. 35). Auch Studienreisen hält er für ein geeignetes Mittel, die Kenntnisse eines Komponisten zu erweitern. Doch macht er hier sofort seine Vorbehalte, indem er vorgibt, keiner werde durch „Reisen in fremde Länder" (Italien ist da wohl gemeint!) Vorteile erlangen, der nicht schon theoretisch einen sicheren Grund gelegt habe, um sich vor schädlichen Einflüssen zu schützen. Schließlich soll ein Komponist noch die musikalische Direktion verstehen (S. 35—36).

Scheibe begnügt sich nicht damit, negative Ausstellungen zu machen und läßt es nicht dabei bewenden, zahlreiche Mißstände in der Musikpflege festzustellen. So macht er denn zunächst im 16. Stück (S. 156 ff.) den „Vorschlag zu einem musikalischen Pflanzgarten". Er geht davon aus, daß in Deutschland empfindlicher Mangel an wohlgeschulten Sängern und Sängerinnen herrsche, und man größtenteils auf die „hochmüthigen Italiener" angewiesen sei. Um diesem Uebelstand abzuhelfen und sich von ausländischen

Gesangskräften unabhängig zu machen, schlägt Scheibe die Errichtung eines „musikalischen Pflanzgartens“ vor. Er will zu diesem Zweck arme Kinder beiderlei Geschlechts, soweit sie musikalische Neigungen hegen und stimmbegabt sind, in die Hände einsichtiger Sänger geben, die ihre gesangliche Ausbildung zu übernehmen hätten und ihnen zugleich die musikalischen Anfangsgründe beibrächten. Auch Sprachen könnten hier getrieben werden, um sie für das Singen in fremden Zungen heranzubilden. Die Oberaufsicht über die musikalische Ausbildung könne einem Kapellmeister übertragen werden. Um die Zöglinge früh an öffentliches Singen zu gewöhnen, sollen dann und wann „kleine Operetten, Schäferstücke oder Oratorien“ aufgeführt werden. Wenn solche Pflanzschulen allenthalben in Deutschland errichtet würden, so würde man durch den Heranwuchs von jungen Sängern, die sowohl deutsch wie italienisch zu singen verstünden, bald vom Ausland unabhängig sein. Gewiß ein Vorschlag Scheibes, der aller Beachtung wert war und wohlgeeignet, dem Mangel an tüchtigen Sängern abzuhelfen.

Umfassender und weitreichender noch als dieser Vorschlag sind die Pläne, die Scheibe im 62. und 63. Stück zur Verbesserung und grundlegenden Umgestaltung des musikalischen Unterrichts entwickelt. Er fordert hier, „daß die Musik an den Universitäten gelehrt werden soll“, d. h. die Wissenschaft der Musik (teilweise sich deckend mit Musikwissenschaft im modernen Sinne). Er bemüht sich auch hier wieder in ziemlich ausgedehnten Betrachtungen, einem Teil der Musik den Rang als Wissenschaft zuzusprechen, welche an Universitäten zu lehren unerläßliche Pflicht sei. Nebenher gehen fortlaufend Erörterungen, die den Wert der Musik für das Gemeinwesen dartun sollen: „Und ungeachtet sie anfangs nur eine Ergetzlichkeit der Ohren genannt wird: so weiset doch der Verfolg, daß sie durch dieses Mittel eigentlich ins Herz dringet, und den menschlichen Verstand einnimmt, dadurch aber lehret (!),

erbauet, und zur Vernunft (!) ermuntert" (S. 569). Wir erkennen wieder, daß Scheibe in der Musik nicht eine Kunst idealer Schönheit erblickt, daß sie in seinen Augen vielmehr einen stark zweckhaften Charakter trägt. Vielleicht ist es auch nur Taktik, die hier Scheibe veranlaßt, vor landläufigen Anschauungen die schuldigen Verbeugungen zu machen, um damit seine musikpolitischen Ziele desto besser irgendwo einmal durchzusetzen. Denn wenn eine rationalistische Zeitströmung das Ideal-Schöne in der Musik als nicht genügend erkannte, um dieser die Daseinsberechtigung zuzusprechen, so mußten schon handgreiflichere, wenn auch weniger ideale Ansichten über Musik vorgetragen werden, um die ihr gebührende Stellung zu befestigen und zu erweitern.

In dem Umstand, daß die theoretischen Gegenstände der Musik bisher nicht an den Universitäten gelehrt worden waren, erblickt Scheibe einen weiteren Grund für das geringe Ansehen der Musik: „Betrachtet einmal die Einrichtungen unserer Universitäten! werdet ihr wohl finden, daß man die Musik so viel achtet, sie ordentlich zu lehren, und ihre Beschaffenheit, so wie es von anderen Wissenschaften gebräuchlich ist, jungen Leuten gelehrt und vernünftig zu erläutern?" (S. 572). Zwar finde man hier „allerhand Arten musikalischer Zusammenkünfte", doch von einer wissenschaftlichen Behandlung wie bei anderen Wissenszweigen sei nichts zu vernehmen. „So glaube ich, man wird nicht ohne Verwunderung eine so schädliche, unbillige Verabsäumung der Musik auf unseren Universitäten beklagen können" (S. 573). Man glaubt fast ein Gegenwartsurteil zu hören; denn was hier Scheibe sagt, konnte ja bis vor nicht allzulanger Zeit von mancher heutigen Universität behauptet werden.

Scheibe verlangt also, daß auch die Musik sich an den Universitäten einen Platz erobere: „Man sieht aber, daß die Musik von gelehrten Leuten getrieben und untersucht werde, und daß man sie zugleich auf Universitäten gleich

anderen Wissenschaften öffentlich lehren muß" (S. 573). Daß die Ausbildung des praktischen Musikers (Instrumentalspiel, Gesang, Musiktheorie) nicht Sache der Universitäten sein kann, betont Scheibe und weist diese Aufgabe der „Akademie" zu. Eigentümlich erscheint es, daß die „Akademie" nun die Männer liefern soll, die später an Universitäten lehren sollen. Man erwartet, daß diese von den Universitäten selbst herkommen: „Was werden meine Leser sagen, wenn ich ihnen einen Entwurf einer musikalischen Akademie machen, und ihnen dabey darthun werde, daß solange solche nicht zur Ausführung gebracht wird, niemals, weder die Musik in Aufnahme zu bringen ist, noch auch tüchtige Männer, die Musik auf Universitäten öffentlich zu lehren, und zugleich tüchtige und geschickte Musikanten zu erhalten sind" (S. 575). Auch ist kaum anzunehmen, daß die Akademie für die Universitäten nur die „Lektoren" im modernen Sinne ausbilden soll; denn damit würde das Verlangen im Gegensatz stehen, daß die Musik „auf gelehrte Art" vorzutragen ist.

Wie sich Scheibe die Organisation denkt, setzt er im 63. Stück auseinander. Seine Akademie würde sich in einem wesentlichen Punkte vom heutigen Konservatorium unterschieden haben: Das Konservatorium ist eine musikpraktische Bildungsanstalt, die „Akademie" dieses zugleich mit musikalischem Forschungsinstitut wissenschaftlichen Charakters: „Erstlich, müßte sie bemühet seyn, die Wissenschaft in Ordnung zu bringen . . . . . Zweytens, müßte sie auch die Fertigkeit zu singen und Instrumente zu spielen . . . . . in Ordnung setzen, ..." (S. 576). Gemeinsames Ziel dieser beiden Abteilungen der Akademie ist, „mit vereinigten Kräften für die Aufnahme der Musik zu sorgen" (S. 576).

Die Mitglieder der Akademie sollen „gelehrte und erfahrene Männer" sein, damit sie nicht nur „die musikalischen Grundregeln wissen oder angeben", sondern sie auch „beweisen, erklären und vertheidigen können." Alle Mit-

glieder, welchen besonderen Zweig der Musik sie auch in der Akademie lehren oder vortragen, müssen sich in der Weltweisheit, Dicht- und Redekunst, Natur- und Sittenlehre und Mathematik umgesehen haben. Ferner müssen alle im Stande sein, „ein musikalisches Stück zu verfertigen" (S. 579).

Der wissenschaftlichen Abteilung der Akademie liegt es ob, unter weitgehender Arbeitsteilung die verschiedenen Wissensgebiete in Untersuchungen zu behandeln (Musik und Mathematik, Weltweisheit und Musik, Natur- und Sittenlehre in ihrem Verhältnis zur Musik, Dicht- und Redekunst und Musik, Untersuchungen über die Kompositionslehre, Instrumentenbau). Aufgabe eines der Akademie beigegebenen „Vorstehers" (Direktors) wäre es, die Untersuchungen der Mitglieder zu prüfen, ferner mit Hilfe eines Sekretärs einen umfangreichen Briefwechsel mit „berühmten Musikanten und Musikverständigen" an auswärtigen Orten zu unterhalten (S. 580).

Die Mitglieder haben einmal oder zweimal wöchentlich ihre wissenschaftlichen Zusammenkünfte abzuhalten, wöchentlich öffentliche Konzerte unter Hinzuziehung von anderen Musikern zu veranstalten, ferner ihrer musikalischen Lehrtätigkeit (Gesang, Instrumente, Kompositionslehre usw.) nachzugehen.

Hält man sich vor Augen, wie lange es in Deutschland noch dauerte, ehe man an die Gründung von Konservatorien heranging (Würzburg: Collegium musicum academicum, 1797; Berlin: Königliches Institut für Kirchenmusik, 1822; Leipzig: Konservatorium, 1843), so wird die Rolle Scheibes als eines kühne Pläne entwickelnden Musikers leicht offenbar. Wie spät nachher erst wurde der Forderung Scheibes entsprochen, die Musik auf den Universitäten von fachwissenschaftlich geschulten Kräften dozieren zu lassen, d. h. Musikwissenschaft! (Breidenstein 1826 in Bonn a. o. Professor, A. B. Marx in Berlin 1830, 1861 Hanslick in Wien). Gerade diese Vorschläge Scheibes waren ja bis in die

letzte Zeit hinein insofern aktuell, als ja die Vertretung der Musikwissenschaft an unseren Hochschulen, namentlich an den kleineren, erst in den letzten Jahren zu einem gewissen Abschluss gediehen ist.

B.

Spezieller Teil.

8.

Die Besprechungen der einzelnen Musikgattungen im „Critischen Musicus" nehmen einen ziemlich großen Raum ein, fast die Hälfte sämtlicher Stücke. Der Kirchenstil wird in den Stücken 17, 18, 19, 20, 22, 30 und 55 behandelt. Scheibe beklagt die „vielfältige Veränderung, Ausschweifung und Unordnung" in der Kirchenmusik, deren Zweck und Absicht die Hinlenkung zur Andacht und Erbauung ist. Zwei besondere Stücke widmet er der Frage, ob die Musik in der Kirche den geistlichen Handlungen und der Andacht zuträglich sei (Stück 30 und 55). Das Stück 30 ist im ersten Teil stark im Stile der damaligen „moralischen Betrachtungen" abgefaßt und widerlegt mit einer gewissen Schlagfertigkeit die gegen die Kirchenmusik ins Feld geführten Gründe. Im 55. Stück wendet er sich gegen den Usus, die Kirchenmusik zur Fastenzeit und an Bußtagen aus der Kirche zu verbannen. — Scheibe teilt die Kirchenmusik ein in drei Gruppen:

1) Geistliche Kantaten („ordentliche Kirchenstücke"),
2) Messen, Motetten, Oden,
3) Oratorien.

Die geistlichen Kantaten setzen sich aus Chören, Chorälen, Arien und Rezitativen zusammen. Scheibe verbreitet sich im einzelnen über eine Reihe von stilistischen

Merkmalen. Er zieht hier das Recitativo accompagnato dem Recitativo secco entschieden vor, die Choräle können entweder a cappella gesetzt werden oder mit selbständig kontrapunktierender Instrumentalbegleitung. Auch die Textfragen werden eingehend behandelt.

Die Messen bestehen aus Chören (ein- bis dreistimmigen), in denen das polyphone Element zur Geltung kommt. Chromatik will er nur gelten lassen, wenn sie zum Ausdrucksmittel wird und die Textvorlage eine Handhabe dazu bietet. Auch den deklamatorischen Fragen wird wiederum Beachtung geschenkt. Die Instrumentalbegleitung ist wie bei den geistlichen Kantaten einzurichten, entweder als bloße Verstärkung der einzelnen Chorstimmen, oder selbständig kontrapunktierend.

Gelegentlich der Darstellung der Motetten gibt Scheibe einen kurzen Überblick über die Entwicklung dieser Musikgattung vom instrumental begleiteten Chorstück zum reinen a cappella-Stück (Viadana wird hier ein Feind der Motetten genannt, während Hammerschmidt als Komponist von a cappella-Motetten gerühmt wird). Hinsichtlich der Textgestaltung sieht er drei Möglichkeiten: Nur Bibelsprüche, nur Verse geistlicher Lieder, Bibelsprüche und Verse. Auch die Motetten sollen vorwiegend polyphones Gepräge zeigen, es hat in ihnen „eine überaus fleißige und bündige Arbeit" zu herrschen.

Die geistlichen Oratorien (Stück 20 und 22) sind nach Scheibe „fast nichts anders, als eine ins Kurze gezogene Gattung theatralischer Stücke". Als geistliche Schauspiele sind sie teilweise auch tatsächlich auf der Bühne verwendbar, ihnen fehlt nichts mehr als die „Auszierung der Schaubühne und die Verkleidung der Sänger". Das echte Oratorium kann nach Scheibe den dramatischen Zug nicht entbehren: „Es sind also diejenigen Stücke am wenigsten Oratorien zu nennen, welche nur aus einigen Sprüchen, Arien und Gesängen zusammengesetzet sind, ohne etwas dramatisches an sich zu haben. Dieses letztere ist

eben das eigentliche Merkmal der Oratorien" (S. 188). Textlich unterscheidet Scheibe zwei Gruppen: Entweder sind die textlichen Bestandteile (Bibelsprüche, Arien, Kavatinen, Rezitative, Psalmstellen, Lobgesänge und Choräle) poetisch (Reim, gebundene Rede), oder poetisch und prosaisch zu gleicher Zeit eingerichtet. Die textliche Einrichtung ist auch von Einfluß auf die musikalische Ausführung: Sind bei den poetisch-prosaisch eingerichteten Oratorien gewisse epische Züge unverkennbar, so haben die poetisch eingerichteten Oratorien mehr dramatischen Charakter. Bei der ersten Gattung vertragen die Arien und Chöre eine kompliziertere Satzfaktur, die poetisch eingerichteten Oratorien zeigen flüssigere und leichtere Behandlung im Melodischen und Harmonischen und nähern sich somit gewissen Stileigentümlichkeiten der Oper. — Weitere Ausführungen betreffen den Inhalt der Texte, die Rezitativbehandlung, die Satzart der Chöre, Instrumentationsfragen sowie die Besonderheit italienischer Oratorien, die nach der „theatralischen Schreibart" abgefaßt werden und keine Chöre haben.

9.

Unter „Kammerstyl" begreift Scheibe einmal die gesamte Instrumentalmusik (Sinfonie, Ouverture, Konzerte, Sonaten), sowie auch Werke der Vokalmusik, soweit sie nicht der Kirchenmusik bezw. der „theatralischen Musik angehören (geistliche Kantaten, Oper). Gelegentlich der Erörterung der Aesthetik Scheibes sahen wir bereits, daß er die Musik gerne zu außermusikalischen Dingen in Beziehung setzt. Charakteristisch für diese Ansicht sind auch die folgenden Äußerungen: „Niemand wird sich auch völlige und gegründete Begriffe (sc. vom Kammerstil) machen, der nicht eine weitläufige und fast ganz vollkommene Kenntnis aller in die Ausübung laufenden Dinge besitzt. Man muß die Welt kennen, der Zusammenhang aller natürlichen Dinge gehört dazu. Ja, uns selbst müssen wir kennen. Das menschliche Herz, welches so vielen Veränderungen und

Leidenschaften unterworfen ist, muß man insonderheit zu ergründen suchen“ (S. 378). Absicht des Kammerstils ist, „die Zuhörer zu ergetzen und aufzumuntern“, er wird also „zur Pracht, zur Lust und zum Lachen gebraucht“. Bringen wir mit dieser Äußerung die früher bereits gemachte Feststellung in Zusammenhang, wonach Scheibe der Instrumentalmusik zugesteht, daß sie mit den Affekten „wenig zu tun habe“, so scheint hier, wenigstens soweit die Instrumentalmusik in Frage kommt, das rein Sinnlich-Schöne der Musik im Vordergrund zu stehen, das eben „zur Lust und zum Lachen“ hinführt. Auf alle Fälle sind es nur angenehme Affekte (Lust), zu denen der „Kammerstyl“ hinleiten soll. Daß der Terminus „Kammerstyl“ sich nicht mit unserm modernen Begriff „Kammermusik“ deckt, muß besonders betont werden, ist auch oben leicht ersichtlich.

Eine besonders eingehende Behandlung widmet Scheibe der umfangreichen Gattung der im Kammerstil abgefaßten Kantaten, die in textlicher und musikalischer Hinsicht bis in kleinste Einzelheiten analysiert werden. Auch an diesen zum Teil umständlichen und weitschweifigen Ausführungen wird wiederum offenbar, wie viel er sich von genauer Befolgung der Regeln und allgemein vom Walten des Kunstverstandes verspricht. Er glaubt, die Leistungen des schöpferischen Musikers würden unter allen Umständen beeinflußt, wenn dieser nur dem rationalen Faktor erhöhte Beachtung schenke. Auf Grund der Darstellung Scheibes lassen sich die Kammerkantaten folgendermaßen einteilen:

I. Instrumentalkantaten (kleinere Gebilde mit meist einer Singstimme):
   1) ohne Instrumente (mit Generalbaß),
   2) mit Instrumenten (und Generalbaß),
      a) mit einem Instrument, b) mit mehreren Instrumenten, c) mit konzertierenden Instrumenten.

II. Lange, epische Kantaten (größere Gebilde, mehrere Singstimmen):

1) ohne benannte Personen (lyrisch-episch),
2) mit benannten Personen (episch-dramatisch).

III. Dramatische Kantaten („Dramen" bezw. „Serenaten"), der Gattung der Oper nahestehend, jedoch nicht auf der Bühne dargestellt.

Von den im Kammerstil verfaßten Instrumentalwerken behandelt Scheibe die Sinfonien, Instrumentalkonzerte, Ouverturen und Sonaten (Trios, Quadros, d. h. mehrstimmige Sonaten, Solosonaten für verschiedene Instrumente).

Mit „Symphonien" bezeichnet Scheibe einmal die Stücke einleitenden Charakters (im heutigen Sinne von Ouverture) für die Oper, das Schauspiel, die Oratorien und Kantaten, sodann die „Kammersymphonien" (Konzertsinfonie). Zunächst sei Scheibes Einteilung der Sinfonien vorweg genommen:

I. Sinfonien zu Kirchensachen (geistlichen Kantaten und Oratorien), (Stück 65).

II. Sinfonien zu „theatralischen und anderen Singestücken";
1) zu Opern,
2) zu Tragödien und Komödien (Schauspielmusik),
3) zu Vokalwerken im Kammerstil (Kantaten), (Stücke 66 und 67).

III. Sinfonien als „besondere und bloße Instumentalstücke" (Stück 67).

Schering glaubt den um 1740 sich allmählich anbahnenden Stilwandel in der Instrumentalmusik u. a. schon bei Scheibe formuliert zu sehen (vergl. Dommer-Schering, S. 590). Dem kann im allgemeinen beigepflichtet werden, wenn auch betont werden muß, daß es nur erst ganz unbestimmte Aeußerungen sind, die Scheibe hier macht, ihm selbst in ihrer auf den Stilwechsel hinzielenden Tendenz vielleicht noch ganz unbewußt. An einer Stelle (S. 598) hält er die ältere polyphone und komplizierte Art des Instrumentalstils gegen die Methode seiner Zeit: „Und so waren denn ihre Symphonien mit Contrapuncten, Fugen, Canonen und anderen künstlichen Nachahmungen durch-

flochten. Die Instrumente flochten sich ineinander und löseten sich durch allerhand Bindungen unter sich ab. Wie war es also möglich, eine freye und deutliche Melodie anzubringen.“ Man sieht bereits, worauf Scheibe abzielen will; er traut der Melodie hinsichtlich ihrer affekterregenden Kraft viel zu. In einer weiteren Aeußerung ist die Fixierung des homophonen Stilprinzips, eines der wichtigsten Merkmale des neuen Stils neben der Einführung eines zum ersten Thema kontrastierenden „Gesangsthemas“ und dem Durchführungsprinzip, deutlich erkennbar: „Da man einer fließenden, einer ausdrückenden und lebhaften Melodie folget, die allein die Natur zur Mutter hat: so zeigen sich weit andere und weit angenehmere Wirkungen ..... Man kann also aus unseren Symphonien die Trefflichkeit der Melodie auf eine ganz besondere Art ersehen. Sie ist es, welche dieselben rührend, schön, nachdrücklich und erhaben macht. Sie ist es, wodurch wir den Zuhörern ohne Worte und weitere Erklärung dasjenige entdecken und vorstellen, was sie nachher ausführlicher und deutlicher erblicken. Die Melodie ist es also, wodurch man allerley Affekten und Leidenschaften erregen und ausdrücken kann.“ Im Anschluß daran kommt Scheibe wieder darauf, der Melodie vor der Harmonie den Vorrang zuzuerkennen, Gedankengänge, die wir im allgemeinen Teil bereits erörterten, die hier aber noch schärfer formuliert erscheinen.

Die Opernsinfonien sind je nach dem Stil der Werke, die sie einzuleiten haben, in der „hohen, mittleren oder niederen Schreibart“ abzufassen. Er teilt demnach wie folgt ein:

Opernsinfonien

1) hohe Schreibart (große Personen),
2) mittlere Schreibart (Komödien, Lustspiele),
3) Verbindung von mittlerer und niederer Schreibart (Hirtengedichte und Schäferspiele).

Für Scheibe sind die Opernsinfonien „Programmouverturen“, d. h. sie sollen dem Zuhörer in großen Zügen den Stimmungsgehalt der Oper vermitteln.

Im 67. Stück behandelt Scheibe die Schauspielsinfonien (Sinfonien zu den „ordentlichen Tragödien und Comödien"). Er ist einer der ersten gewesen, der für das gesprochene Drama zu Beginn und zwischen den einzelnen Akten Sinfonien vorschlug, worauf er auch selbst zu Anfang hinweist. Lessing berichtet in der „Hamburgischen Dramaturgie" (I, 26) von diesen Bestrebungen Scheibes, die Schauspielsinfonien zu reformieren: „Herr Scheibe ist unter den Musicis derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues Feld für die Kunst bemerkte".

Im Rahmen der Ausführungen über die Kammersinfonien als selbständige Instrumentalstücke stoßen wir auf einige Äußerungen, in denen fast wieder der Stilwandel um 1740 zum Ausdruck zu kommen scheint. Die Stelle mag also hier ihrer Wichtigkeit halber ganz angeführt werden: „Je mehr man aber geschickte und unerwartete Gedanken anbringt, desto lebhafter und angenehmer wird auch eine solche Symphonie. Es gehöret aber eine große Übung, eine tiefe Einsicht in die Melodie, und keine gemeine Geschicklichkeit darzu, alles wohl und natürlich mit einander zu verbinden, und auch die fremdesten Gedanken und Einfälle auf das ordentlichste wieder mit der Haupterfindung zu vergleichen. So müssen denn ganz unerwartete Einfälle die Zuhörer gleichsam unvermuthet überraschen. Bevor sie aber darüber ihre Beurteilung anstellen können, muß sofort alles wieder mit der Haupterfindung vereinbart werden" (S. 624). Ob die Stelle „unerwartete Fälle und Gedanken" auf das kontrastierende zweite Thema oder gar auf eine Art geistreicher Durchführung zielt, ist aus dieser nur allgemein gehaltenen Stelle natürlich nicht mit Sicherheit zu ersehen. Immerhin verdienen diese Äußerungen unser Interesse.

Einen ziemlich breiten Raum nehmen auch die Darstellungen der übrigen Instrumentalformen ein. Es werden noch behandelt die verschiedenen Formen von Instrumentalkonzerten für ein oder mehrere Instrumente, die französische Opernouverture Lully'schen Gepräges, ferner die Ouverturen

im Sinne von Tanzsuite (Menuetts, Sarabanden, Gigues, Gavotten) sowie schließlich die Sonaten (Solosonaten, Triosonaten, Quadros, fünfstimmige Stücke, mit oder ohne Generalbaß).

10.

Am fruchtbarsten ist Scheibe als Opernaesthetiker. Hier zeigt er sich von der stärksten Seite, wie Goldschmidt (Die Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts) bereits betonte, der übrigens nur diesen Teil der Aesthetik Scheibes in den Kreis seiner Betrachtungen zieht. Schon der Umstand, daß neben der Abhandlung über das Rezitativ elf Stücke des „Critischen Musicus" die Opernfragen behandeln, sowie auch die Tatsache, daß opernaesthetische Fragen sogar in seinen Briefen an Gottsched ventiliert werden, beweisen, wie sehr sich Scheibe mit diesen Problemen beschäftigt.

Über die Gruppierung dieser Stücke des „Critischen Musicus" wäre kurz zu bemerken, daß Scheibe zunächst einmal in je einem Stück die italienische und deutsche Oper kritisiert (Stücke 7 und 16). Die übrigen Stücke behandeln das Opernlibretto (23 und 24) sowie die musikalische Einrichtung (28, 29, 32—34). Das 77. Stück gibt eine „Geschichte des Verfalls der Hamburgischen Oper", berührt jedoch lediglich lokale Ereignisse, ohne Verbindung mit den übrigen Stücken zu haben.

Es sind vorwiegend die praktischen Fragen, die Scheibe in den Kreis seiner Betrachtungen zieht, während wir in diesem Zusammenhange grundlegenden Erörterungen über die Möglichkeit und Berechtigung der Oper überhaupt, wie wir sie in der damaligen Zeit öfter antreffen, nicht begegnen. Um aber auch Scheibes Ansichten über diese Sein oder Nichtsein der Oper betreffenden Fragen kennen zu lernen, ziehen wir hier die Vorrede zu seinem Opernlibretto „Thusnelde" mit heran.

Ganz entgegen Gottsched, der in dem Umstande, daß man in der Oper singt, Grund genug sieht, sie in Grund

und Boden zu verdammen, macht sich Scheibe über den Gesang in der Oper keine Gedanken. Mit Muratori schließt Gottsched, der Nachahmungstheoretiker, nur folgerichtig, wenn er meint, im gemeinen Leben singe man nicht, infolgedessen sei die Oper ein Unding. Wie stellt sich nun Scheibe zu diesen Fragen? Er hält den Verächtern der Oper in der oben genannten Vorrede zunächst einmal entgegen, daß es sich in der Oper sowohl wie bei jedem andern dramatischen Stück nur um die „Erzielung einer gewissen Wahrscheinlichkeit" handle, nicht aber um die Kopierung irgendeines Vorfalls: „Kein einziges theatralisches Stück stellt ja die Ausführung einer in unserer Welt ganz und gar auf eben dieselbe Art möglichen Fabel vor." Scheibe sieht ein, daß er hiermit den eingefleischten Operngegnern vom Schlage eines Gottsched, Muratori, Marcello und Quadrio noch nicht beikommen kann. So sucht er den Gesang in der Oper durch Aufsuchen von Beziehungen zwischen diesem und der affektuosen Sprache oder Rede zu verteidigen, die sich oft dem Gesange nähere: „Ein Mensch, der auf das stärkste aufgebracht, oder auch am allerbetrübtesten ist, wird, wenn sein Affekt in Worte ausbricht, völlig singen. . . . Ist es denn nun so unnatürlich, und ein Unsinn, wie man glaubt, diese verschiedenen Arten der Töne oder vielmehr den Schall der Leidenschaften und der Worte ordentlicher und musikalischer vorzutragen, da sie schon ihrer Natur nach, musikalisch sind?" (Vorrede zu „Thusnelde", S. 43) Hierbei unterläuft nun allerdings Scheibe ein schwerer Irrtum, indem er übersieht, daß sich Beziehungen zwischen affektvoll gesteigerter Rede und dem Organismus einer Opernarie z. B. in dem Maße, wie er es wünscht, niemals herstellen lassen. Obwohl ohne weiteres zugegeben werden muß, daß die affektuose Sprache (vielleicht noch mehr die Interjektionen) musikalische Töne enthalten, so ist doch deren absolute Tonhöhe durchaus unbestimmt. Daß zwischen beiden (affektuose Rede — auf feste Tonhöhe gebrachte Musik) eine Kluft liegt, das übersieht

Scheibe vollkommen. Charakteristisch für seine rationalistische Denkweise ist auch hier wieder das Heranziehen dieses Arguments; er fand einen plausiblen Grund für die Anwendung des Gesangs in der Oper: Was also durch die Vernunft begründet werden kann, das muß auch künstlerisch zu billigen sein.

Glücklicher in der Verteidigung erscheint Scheibe an der Stelle der Vorrede, wo er kategorisch verlangt, man müsse sich eben in der Oper mit dem Gesang abfinden, ebenso wie man im Schauspiel in Versen rede, obwohl auch dies nicht „mit unsern Gebräuchen, oder mit dem, was in unserer Welt geschiehet, oder geschehen ist, übereinstimmet" (S. 41 der Vorrede).

Die opernfeindlichen Ansichten Muratoris führt Scheibe weniger auf dessen prinzipielle Ablehnung der Oper als vielmehr darauf zurück, daß die musikdramatische Produktion bisher noch nicht genügend entwickelt sei (Verstümmelung des Librettos durch Komponisten und Virtuosen): „Muratori ist vielmehr ein Vertheidiger der Oper, insofern es möglich ist, gute Singspiele zu machen und auch gut vorzustellen. Er tadelt also die Sache an sich selbst nicht, sondern nur die Fehler, die insgemein damit verbunden sind. Und wer wird ihm darinnen widersprechen?"

Neben ziemlich eingehenden Kritiken der Libretti „Omphale" von de la Motte und „Simson" von Voltaire sind in dieser Vorrede zu „Thusnelde" noch die Widerlegungen erwähnenswert, die er den Einwendungen gegen die Einteilung Rezitativ-Arie zuteil werden läßt. Wenn man meine, es sei nur mit Zwang möglich, Verse für Musik zu schreiben, so könne dem entgegengehalten werden, daß ein Dichter, ebenso wie andere Künstler, sich auf allen Gebieten seiner Kunst umzutun habe, also auch verstehen müsse, ein Libretto kunstgemäß zu schreiben. Die Meinung, als sei das Rezitativ zu schwach, um einen Affekt auszudrücken, die Arie aber zu stark, weist Scheibe mit dem Bemerken zurück, die Rezitativtechnik sei inzwischen so entwickelt,

daß jeglicher Text als Rezitativ gesetzt werden könne (Erzählung, Unterredung, Affekt), gleich wie jeder Arientext. Später wird noch zu erwähnen sein, wie Scheibe sich für die Einführung des Akkompagnato-Rezitativs einsetzt und somit auch der Musik das eigentlich Dramatische erschlossen haben will, vor dem jene bisher die Pforten geschlossen gefunden habe. Ob und inwieweit gerade diese Anregungen Scheibes gewirkt haben, mag dahingestellt bleiben; doch mindert dies keineswegs das Verdienst Scheibes, der sich damit zum Förderer einer echten, lebenswahren Musikdramatik machte im Sinne der Musikdramatiker, die wir unter dem Namen der dritten neapolitanischen Schule zusammenfassen (Hasse, Jommelli, Terradeglias, Perez, Majo).

Das stete Abwechseln von Arie und Rezitativ ist für Scheibe ebenfalls kein Argument für die Ablehnung der Oper. Man behaupte, daß, wenn ein Affekt in einer Arie schön zum Ausdruck gebracht worden sei, dieser doch im darauffolgenden Rezitativ abfalle. Demgegenüber weist er jedoch darauf hin, daß in der Oper wie in allen dramatischen Kunstwerken die Stärke der Affekte sich fortwährend verändere, sodaß dieser Verschiedenheit der Wechsel von Rezitativ und Arie völlig entspreche. Es ist also „wider die Natur derselben (sc. der dramatischen Eigenschaften) in einerley Art von Musik ein so oft abwechselndes langes Stück anzufangen, fortzusetzen und auszuführen". Der Einwurf gegen die Abwechslung von Rezitativ und Arie scheint Scheibe vielmehr von solchen Dichtern herzurühren, die einfach nicht fähig seien, „in der Abwechslung der Verse eines Singspiels glücklich zu sein".

Es war eben davon die Rede, daß die Kunstabsichten der dritten neapolitanischen Schule von Scheibe theoretisch formuliert wurden. Carl Vilhelm Ravn und Camille Mauclair wollen sogar den Einfluß der Scheibe'schen Reformideen auf Gluck in dessen „Telemacco" erkennen. Wie aus der Studie Ravns (vergl. das Literaturverzeichnis) ersichtlich, ist diese Auffassung jedoch nur Hypothese, da der dänische

Autor sich lediglich auf die Ausführungen Scheibes und Glucks Aufenthalt in Kopenhagen als Kapellmeister der Mingotti'schen Operntruppe bezieht. Selbst wenn man wüßte, daß Gluck mit den Ideen Scheibes unmittelbar, etwa durch Lektüre, bekannt geworden wäre, würde doch der Einfluß auf seinen „Telemacco" noch nicht feststehen, da uns diese Oper nur in einer späteren Überarbeitung aus dem Jahre 1765 für Wien bekannt ist und im übrigen durchaus nicht gewiß ist, ob diese tatsächlich schon für das Jahr 1750 (für das Teatro Argentino in Rom) anzusetzen ist. Aber darin ist Scheibe mit Gluck verwandt, daß er wie dieser auf die Erzielung wahrer musikalischer Dramatik lossteuert, daß er der italienischen Gesangsoper (Richtung Cesti bezw. zweite neapolitanische Schule) erbitterte Feindschaft bezeigt, daß er ferner, genau wie Gluck, dem kühl abwägenden künstlerischen Intellekt, dem Kunstverstand, eine bedeutende Rolle innerhalb des Kunstschaffens zuweist. Doch muß hier auch bemerkt werden, daß Scheibe im Gegensatz zu Gluck die Metastasianische Librettistik zur Hauptsache unangetastet läßt, lobt er sie doch neben der Silvanis und Apostolo Zenos in der Vorrede ausdrücklich, wie dies ja schon daraus hervorgeht, daß er gegen die Einteilung in Rezitativ und Arie nichts einzuwenden hat.

Mauclair in seinem Aufsatz „A travers la vie de Gluck" läßt es zwar dahingestellt, ob sich Gluck die Gedanken Scheibes direkt zunutze gemacht hat, begeht aber den Fehler, den „Telemacco" für das Jahr 1750 anzusetzen, in welchem Falle es natürlich möglich wäre, daß Gluck 1749 irgendwie mit Scheibes Gedankengängen vertraut geworden sein kann und von der italienischen Schreibweise abgekommen ist. Doch weit natürlicher ist es anzunehmen, daß die Entwicklung der Oper nach der Seite echten dramatischen Ausdrucks, eben wie es auch Scheibe vorschwebte, eines Tages kommen mußte, daß diese Dinge zum Greifen nah waren, sodaß es nur eines genialen Musikers bedurfte, der dieser Richtung wieder einmal zum Siege verhalf.

Daß Scheibe glaubt, die Musik löse im Hörer Realaffekte aus, haben wir im allgemeinen Teil bereits festgestellt. Auch hier stoßen wir wieder auf diese Ansicht. Die „theatralische Musik" muß den Zuhörer rühren, sie muß in ihm „eben die Gemüthsbewegungen und Leidenschaften erregen, mit welchen das Werk selbst angefüllet ist". Natürlich fehlt auch hier nicht das Postulat der Naturnachahmung, dem wir ja im „Critischen Musicus" auf Schritt und Tritt begegnen. Daß Scheibe der Oper moralische Zwecke unterschiebt und das Theater im Sinne seines Lehrers Gottsched als moralische Anstalt ansieht, nimmt weiter nicht wunder: „Wo finden wir aber in unsern meisten Opern die Spuren einer vernünftigen (!) Sittenlehre? Wo treffen wir die Tugend in ihrer Größe an? Wo erwecket die Abscheulichkeit der Laster bey den Zuschauern ein Entsetzen? Wo werden endlich die Zuschauer erbauet und zu den Vorzügen der Tugend angereizet?"

In der richtigen Erkenntnis der Bedeutung des Librettos für die Oper nimmt Scheibe zunächst in längeren Ausführungen zur Textfrage Stellung. Er kann nicht begreifen, weshalb die Dichter der Abfassung von Opernlibretti so ablehnend gegenüberstehen. Und wie heiß sehnte er gute deutsche Operntexte herbei, versuchte er sich doch selbst im Jahre 1749 in dieser Gattung. In der Vorrede zu seinem Opernbuch führt er aus: „Eine mäßige Anzahl sehr guter und regelmäßiger deutscher Opern würde alsdann die Opernunternehmer in Deutschland zwingen, auch in unserer deutschen Sprache Opern aufzuführen. Vielleicht verlöhre sich dadurch endlich das ungereimte und abgeschmackte Vorurteil, daß man noch hin und wieder der italiänischen Sprache zum besten begeht; und vielleicht würde man alsdann den deutschen Tonkünstlern oder Componisten mehr Gerechtigkeit erzeigen als oftmals geschiehet." Vor der Hand war allerdings entschiedener Mangel an guten deutschen Libretti vorhanden, und Scheibes heftige Polemik gegen die deutschen Operntexte (Stück 7) beweist weiter, daß er ge-

rade hier den Hebel ansetzen zu müssen glaubte. Er vermißt bei den Poeten „eine starke Einsicht in die Musik", man schreibe, so sagt er, ohne Zusammenhang, man motiviere den Szenenwechsel nicht und lasse es überdies an der Charakterisierung der agierenden Personen fehlen. Um seinen Lesern diese textlichen Mängel recht deutlich vor Augen zu führen, gibt er eine Reihe von Textproben. Was Scheibe in diesem 7. Stücke hinsichtlich der musikalischen Gestaltung der deutschen Opern ausstellt, wird an anderen Stellen des „Critischen Musicus" ebenfalls vorgetragen, so daß wir später noch darauf zurückkommen werden.

Die Fortsetzung der Erörterungen über das Libretto bilden die Stücke 25—30. Wandte sich Scheibe im 7. Stücke gegen die mangelnde Charakterisierung in den deutschen Operntexten sowie gegen den Schwulst, so will er in diesen Stücken dartun, wie eine Oper aussehen muß, wenn sie mit der „Vernunft" (!) übereinstimmen soll. Dabei hat ein Textdichter auf drei Dinge zu achten, auf die „Pracht der Schaubühne", auf die „critischen Regeln" (Handlung, Ort, Zeit) und auf die Musik, d. h. der Text muß den Eigentümlichkeiten der Musik angepaßt sein.

Vielleicht aus der Erkenntnis heraus, daß die Oper ein „Gesamtkunstwerk" vorstellt, verlangt Scheibe, „die Schaubühne auf eine vortreffliche und sinnreiche Art auszuzieren", um auch dem Auge zu gefallen. Allein es gehe nicht an, ohne Rücksicht auf dramatische Notwendigkeiten darin auszuschweifen und während des Verlaufs einer Oper sechs bis zwölf „Veränderungen" eintreten zu lassen und den „Maschinen zu gefallen" eine Anzahl „wunderbarer und abgeschmackter Zaubereyen" einzuflechten, wodurch neben der Verwirrung der Zuschauer auch ein „übler Geschmack" die Oberhand bekomme. Die „Veränderung" (Szenenwechsel) kann nur da stattfinden, wo sie durch den Gang der Handlung genügend motiviert ist und keine der drei Einheiten aufgehoben wird. Scheibe glaubt im Folgenden ein Universalmittel geben zu können, wodurch sich gleichzeitig

aber verschiedene Bühnenbilder zur Verfügung zu haben, schlägt er vor, daß sämtliche „Handlungen" sich innerhalb eines „Bezirkes" abspielen, z. B. innerhalb eines Lagers oder eines Schlosses. Vor den Aktschlüssen muß der Zuschauer jeweilig über den nächsten Handlungsort unterrichtet sein. Von Interesse ist es ferner noch, daß Scheibe hier auch für die Einführung einer Zwischenaktsmusik eintritt.

Die Beachtung der drei „critischen Regeln" fordert Scheibe auch in der Vorrede zu „Thusnelde", doch will er hier unter Hinweis auf Shakespeare (!) einer gewissen freien Handhabung das Wort reden.

Etwas materialistisch denkt Scheibe (bezügl. der vermutlich zu erzielenden Wirkung) von der Zahl der auftretenden Personen. Er meint, man solle stets eine größere Anzahl von Personen auf der Bühne beschäftigen, z. B. hohe Persönlichkeiten mit Gefolge auftreten lassen: „. . . .; denn je voller das Theater von Personen ist, ... desto mehr Ansehen und Nachdruck erhalten nicht nur die vorgestellten Handlungen, sondern es wird auch dem Gesichte auf das beste geschmeichelt, weil es alles findet, was nur eine vernünftige Ordnung der Fabel und die Hoheit der handelnden Personen erlauben und von sich erfordern" (S. 228).

Daß die Hauptträger der Handlung genügend charakterisiert werden müssen, fordert Scheibe an vielen Stellen, es folgt auch schon aus der Tatsache, daß für Scheibe zwischen gesprochenem Drama und Opernlibretto keine prinzipiellen Unterschiede bestehen, wie aus einer Stelle der bereits erwähnten Vorrede ersichtlich: „Hieraus kann man ganz richtig schließen, daß sowohl Singspiele als andere Schauspiele in Ansehung der inneren Beschaffenheit nach einerley Regeln auszuarbeiten sind" (S. 43 der Vorrede).

Weiter gibt Scheibe noch detaillierte Ausführungen über die Behandlung der Haupt- und Nebenpersonen, de-

ren Charakterisierung, über die Exposition, die Verwicklungen usw.

Scheibe bedauert außerordentlich, daß die Dichter sich so wenig um die musikalische Textdichtung kümmern, ja daß die „allerelendesten Reimschmiede“ sich über die musikalische Textdichtung hermachen. Er spricht hier die bemerkenswerte Ansicht aus, daß die Musik der Dichtung bei einer Verbindung beider Regeln vorschreiben müsse. Brandenburg, Richey und Zimmermann führt er hier als bewährte Textdichter an.

Legt Scheibe im 23. und 24. Stück ganz allgemein die Librettofragen dar, so berührt er im 25. Stück einige besondere Fragen, die für den Textdichter von Wichtigkeit sind. Diese Aeußerungen stehen in Beziehung mit der obigen Stelle aus der Vorrede: „Man muß darinnen ebenso schön, so erhaben und stark denken, als in andern Gedichten“ (S. 237). Die musikalische Textdichtung hat also dieselben Regeln zu beachten wie die Dichtung überhaupt. Außer dieser allgemeinen Regel gilt es jedoch noch besondere Dinge zu beobachten. Scheibe weist darauf hin, daß die Vokale i und u, sofern sie lang und betont sind, verhältnismäßig schlecht zu singen sind und vor allem keinerlei Triller vertragen. Hieraus folge für den Dichter die Regel, sich im Gebrauche von Wörtern, die diese Vokale als lange und betonte haben, möglichst zu beschränken. Namentlich bei langsamen Arien würde es sehr übel klingen, lang ausgehaltene Töne auf die Vokale i und u zu vernehmen. Noch größere Behutsamkeit hat der Librettist im Hinblick auf die Gepflogenheit zu üben, am Ende der Schlußzeilen über einer Silbe zu kadenzieren. Besonders in diesem Falle sind die Vokale i und u beim Schlußwort der letzten Zeile einer Arienstrophe zu vermeiden. Auch um sich wenigstens einigermaßen die Vorteile der italienischen Sprache beim Singen nutzbar zu machen, scheine es angebracht, die Vokale i und u weniger anzuwenden, da

die besondere Eignung der italienischen Sprache für den Gesang in dem häufigen Gebrauch der Vokale e, a und o liege.

Weiter hat sich die musikalische Textdichtung dem Umstande anzupassen, daß die Musik keine langatmigen Perioden verträgt, die sich über mehrere Zeilen hinziehen und dem Zuhörer das Verständnis erschweren. Bezüglich des Rezitativtextes räumt Scheibe dem Dichter große Freiheit ein; er könne es hier mit der Länge und Kürze der Zeilen ganz nach seinem Gutdünken halten. Zum Schluß spricht er noch von der Zahl der Arien und Chöre, die sich im Verlauf einer vierstündigen Oper anbringen lassen und meint, es könnten wohl zwanzig Arien und sechs Chöre sein, wobei er noch auf die Notwendigkeit einer angenehmen Abwechslung (d. h. von Arie und Chor) aufmerksam macht.

Nach diesen Erörterungen von Scheibes Ansichten über das Opernlibretto hätten wir die musikalische Einrichtung der Oper zu streifen (Stück 7, 16, 25, 28—29, 32—34). Aus den recht weitschweifigen und umständlichen Darstellungen kristallisiert sich zur Hauptsache die Forderung nach musikalischer Charakteristik heraus, die ja Scheibe auch beim Opernbuch bereits voraussetzt, sowie seine Kampfstellung gegen die italienische Gesangsoper. Im Kampf gegen italienische Unnatur findet er oft Gelegenheit, nationale Töne anzuschlagen und das Selbstbewußtsein der deutschen Komponisten unter Hinweis auf Hasse zu heben. Konnten wir ja früher bereits erkennen, daß Scheibe darauf hinzielt, die Dichter zur Abfassung guter Libretti aufzumuntern und dadurch den deutschen Musikern sowohl wie der Entwicklung der deutschen Oper überhaupt einen nationalen Dienst zu erweisen.

Bereits im 7. Stück hatte Scheibe einige hervorstechende Mängel der deutschen Oper (d. h. der italienisierenden) gekennzeichnet: die Zerreißung der Silben und Wörter,

die Außerachtlassung des Textes, mangelnde Charakterisierung usw.

Die Unbekümmertheit, mit der gewisse Opernkomponisten zu Werke gingen, sucht er im Anfang des 23. Stücks mit folgenden drastischen Aeußerungen zu kennzeichnen: „Regeln, was Regeln, spricht Schmirander. Was sollen uns die Schulfuchsereien? Die binden uns, setzen unsern Gedanken gewisse Grenzen, die wir nicht überschreiten sollen. Sie machen uns zu Sklaven, und berauben uns der Freiheit, alles aufzuschreiben, was uns einfällt und was wir für schön halten. . . . . Was ist es nöthig, spricht ein anderer Held, daß man sich mit Beobachtung der Regeln martern soll? Die Erfindung ist uns ja angeboren, und wir sollten uns freuen, wenn wir nur vielerley Gedanken hervorzubringen fähig sind" (S. 219). Den Grund dafür, daß die Komponisten die „Regeln" nicht beobachten, will Scheibe zum Teil darin suchen, weil sie sich nicht genügend in den „Wissenschaften" umgesehen haben, eine Ansicht, der wir früher bereits begegnen konnten.

Durch die Einteilung der einzelnen Musikgattungen in Kirchen-, Kammer- und Opernstil erhellt zur Genüge, daß Scheibe sich über die Eigenarten der verschiedenen Schreibweisen zur Klarheit durchringen wollte und versuchte, die einzelnen Stile gegeneinander abzugrenzen. Auch hier bei Erörterung der Oper begegnen wir demselben Bestreben. Er teilt die Opern gemäß den früher bereits erwähnten drei „Schreibarten" in drei Arten ein, Opern in denen „Helden und Könige", „Edelleute und Bürger" oder „Schäfer und Hirten" vorkommen. Jeder der drei Arten ordnet er eine „Schreibart" zu. Es ist leicht ersichtlich, daß diese Einteilung unter dem Gesichtspunkt musikalischer Charakterisierung vorgenommen ist.

Aufgabe der dramatischen Musik ist es nach Scheibe, „dem Dichter zu folgen": „Man muß durch die Musik die Worte eines Dichters nicht schwächen, sondern heben"

(S. 310). Dies mag äußerlich vielleicht an die „déclamation chantée“ der Lully'schen Oper erinnern, wenn nicht durch manche anderen Äußerungen feststünde, daß Scheibe die Musik bei der Verbindung mit dem Wort keineswegs als etwas nur Akzessorisches ansieht. Schon daß Scheibe die Meinung vertritt, ein schlechtes Libretto, worin sich der Dichter „in Ansehung der Charaktere vergangen hat“, könne durch die Musik gehoben werden, ist doch ein klarer Beweis für die richtige Einschätzung des Musikfaktors. Ein Komponist hat sich vor der Komposition das Libretto (Gang der Handlung, Charaktere) vollkommen zu eigen zu machen: „Der König als König muß schon anders sprechen, als der Bauer, ohne Absicht der übrigen Umstände, in die er verwickelt ist“ (S. 312).

Mit Schärfe und beißendem Spott wendet sich Scheibe gegen die unnatürlichen Silbendehnungen und gegen das Zerreißen des Textsinnes durch die Wortwiederholungen: „Ein Italiener wiederholet, zum Exempel, die Worte Io voglio, verschiedenemale, ehe man noch weiß, daß er lieben will. Er läßt seine Helden unzählige Male alla, alla, singen, und man erfährt in einer Viertelstunde, daß er sagen will: alla vendetta!“ (S. 372) Nur solche Wörter sollen wiederholt werden, auf denen im Satze ein besonderer Nachdruck liegt, selbst in diesem Falle nur dann und wann. Die Silbendehnungen sind mit der gleichen Vorsicht zu behandeln, und zwar sollen diese nur dann eintreten, wenn sie durch irgendeinen Affekt motiviert werden können. Nur über den kurzen Silben von Hauptwörtern dürfen Koloraturen angebracht werden. Zwar wendet sich Scheibe nicht gegen die Anwendung der Koloratur überhaupt, führt aber in der ihm eigentümlichen drastischen Art ein Beispiel völlig deplazierter Koloratur an: „Und wie lächerlich würde es nicht lassen, wenn der unglückliche Gegenstand, der von der Faust des über ihn Ergrimmenden sterben soll, so lange Geduld haben müßte, bis die Coloraturen und Triller seines Mörders zu Ende wären?“ (S. 273) Solche Hiebe

saßen und mögen manchen ernsten Musiker nachdenklich gestimmt haben. Daß Scheibe versuchte, die Schäden und die Unnatur einzelner Vertreter der italienischen Oper zu bekämpfen, wird sein bleibendes Verdienst sein.

Von der damals üblichen Gepflogenheit, die Rollen bestimmten Sängern „auf den Leib" zu schreiben, verspricht sich Scheibe sehr viel, und das wohl mit Recht. Es könne dadurch die Gesamtdarstellung im voraus auf eine höhere Stufe gebracht werden, indem eben jeder Sänger die ihm nach seiner stimmlichen und darstellerischen Begabung angemessene Rolle zugeteilt bekomme. Aber auch für den Fall, daß ein Komponist bei der Abfassung eines Werkes bestimmte Sänger noch nicht im Auge habe, liege dem „Direktor" die Pflicht ob, die Rollenverteilung je nach der Fähigkeit und Eignung der Sänger vorzunehmen. Aus diesen Äußerungen spricht wiederum deutlich der Sinn für das Praktische und im Rahmen des Möglichen Erreichbare, der an Scheibe so charakteristisch ist. Die Forderung Scheibes, ein Komponist müsse sich „ganz eigentlich vorstellen, wo jedweder Sänger sich befindet, zu wem er redet und was er dabey nothwendiger und natürlicher Weise für Gebärden machen muß", erinnert in etwa an die Art, wie Wagner zu schaffen pflegte.

Eine verhältnismäßig bescheidene Rolle weist Scheibe dem Orchester zu, insofern, als ihm eine reichhaltig abwechselnde Instrumentation nicht unter allen Umständen zweckdienlich zu sein scheint mit Rücksicht auf die dadurch verminderte „Deutlichkeit" der Singstimmen. So rät er davon ab, in den Instrumenten allzu häufig einen Wechsel eintreten zu lassen und hält auch von solistisch behandelten Instrumenten in der Oper nicht viel: „Ein sogenantes Solo nimmt sich selten in Schauplätzen gut aus, und es ist auch dem Sänger beschwerlich" (S. 244). Auch bei der Darstellung starker Affekte wird seiner Meinung nach die Wirkung auf den Zuhörer beeinträchtigt, wenn „ein allzuheftiges Poltern der Instrumente" sich vernehmen lasse,

und das Publikum würde mehr auf die Instrumente lauschen, als den dramatisch bewegten Vorfall zu verfolgen. Immerhin gesteht Scheibe zu, daß ein Opernkomponist in der Heranziehung instrumentaler Mittel „so weit geht, als es möglich ist". Was Scheibe von der Opernmelodik verlangt, daß sie nämlich „leicht und fließend" sein soll, das muß auch für die Instrumentation des Opernorchesters gelten: „Schwach und fließend" soll die Instrumentalbegleitung einer Arie sein, namentlich bei Duetten.

Von großer Bedeutung ist die Tatsache, daß Scheibe klar erkannte, welche Bedeutung dem Akkompagnato-Rezitativ als Vermittler dramatischer Wirkungen zukam. Die betreffenden Äußerungen finden sich allerdings nicht in den die Oper behandelnden Stücken, sondern in seiner Abhandlung über das Rezitativ im vierten Teil des „Critischen Musicus". Sie lauten: „Weil in verschiedenen und sehr oft in allen Arten von Singesachen, sie mögen nun dramatisch seyn, oder nicht, starke feurige und heftige, oder auch außerordentlich bewegliche Stellen vorkommen, in welchen die singenden Personen durch den Nachdruck der Worte gleichsam in Entzückung geraten: so ist es auch nöthig, dergleichen merkwürdige Stellen durch eine nachdrückliche Begleitung vom gewöhnlichen Recitative zu unterscheiden. Man bemühet sich also, alle Gedanken, Worte und alles, was sowohl den Charakter der singenden Person, oder auch der Wirkung der Worte betrifft, auf das eigentlichste und mit besonderem Fleiße durch die Instrumente auszudrücken, doch so, daß das Recitativ seine Gestalt behält und nur durch das Erheben, oder Fallen der Stimme von dem gemeinen Recitative sich unterscheidet. . . . Die Erfahrung muß auch sehr viel dabey thun, insonderheit, daß man durch das oft sehr wilde Geräusche der Instrumente die Singstimme nicht undeutlich mache. . . . Endlich so wird eine vielfache, wohlangebrachte und oft ganz unvermuthete Veränderung der Tonarten und der Geschlechten auch der Gebrauch der fremden und enarmonischen Intervallen die-

sem Recitative einen großen Nachdruck geben, sonderlich wenn die Worte von besonderem Inhalt sind. . . . Im übrigen pfleget man auch ein allzulanges Recitativ durch eine dergleichen wohl eingerichtete Instrumentalbegleitung lebhafter und angenehmer zu machen. . . ." (S. 748—49).

Daß dort, wo dramatische Konflikte ausgetragen werden, die Musik völlig ausgeschaltet war und nur das „trokkene" Rezitativ in Aktion trat (d. h. in Opern, die nach Metastasios Art verfaßte Libretti zur Grundlage hatten), mag Scheibe als großen Mangel empfunden haben, weshalb er denn für das Akkompagnato eintritt, das gegenüber dem Secco reichere musikalische Ausgestaltung zuläßt bei gleichzeitig größerer dramatischer Bewegtheit. Zu beachten ist freilich, daß Scheibe das Akkompagnato in erster Linie keineswegs der Oper zudenkt, vielmehr der „Kammer" (dramatische Kantaten), welche Tatsache Goldschmidt übersehen zu haben scheint (Goldschmidt, S. 279—80). Nur an dramatisch bewegten Stellen soll das Akkompagnato angewandt werden: „. . .; denn auf der Schaubühne würde es sich nicht schicken, wenn es die Worte nicht ausdrücklich verlangen" (S. 746). Vielleicht läßt sich Scheibe von dem Gefühl bestimmen, daß die allzureichliche Anwendung des Akkompagnatos seine Wirkung verbraucht. Auch die zu befürchtende „Undeutlichkeit der Singestimmen", auf die er immer wieder hinweist, mag ihn zu dieser Stellungnahme bestimmen.

In den Rahmen von Scheibes Auffassung der Oper als Musikdrama fügt es sich weiter ein, wenn er die Programmouverture fordert und sich mit den Ouverturen, die lediglich einleitenden Charakter besitzen, nicht zufrieden gibt: „Die Symphonie, welche vor dem Anfange der Oper gespielt wird, muß die Zuschauer zu dem Inhalte, vornehmlich aber zu der Leidenschaft und Vorstellung des ersten Auftritts vorbereiten" (S. 322). Auch auf die Zwischenmusik zur Verbindung der einzelnen Akte dringt er an dieser Stelle.

Als echter Rationalist und Schüler Gottscheds erhofft Scheibe auch auf dem Gebiete der Oper durch Beachtung der „Regeln“ einen Umschwung hervorrufen zu können. Er hält es mehr mit der Reflexion und dem Raisonnement und ist ferner darin ein Sohn seines Zeitalters, daß er mit der Möglichkeit eines unbekümmert schaffenden und Regeln diktierenden Genies scheinbar noch nicht rechnet: „Ich bin in dieser Materie der Vernunft und der Natur gefolget; und ich glaube, wenn alle Componisten mit mir einstimmig wären, wenig schlechte Opern zum Vorschein kommen würden. Eine Oper muß allemal schön seyn, wenn der Componist Regeln verstanden und auszuüben gewußt hat. Nichts aber ist thörichter und abgeschmackter als eine unordentliche und übel eingerichtete Oper“ (S. 324).

Eugen Reichel (Gottsched und Johann Adolph Scheibe, II. Sammelband der IMG) gebührt das Verdienst, die Hauptgedanken Scheibes zuerst in einem Aufsatz gewürdigt zu haben. Doch geht er als Gottsched-Panegyriker zumeist darauf aus, ihn zum bloßen Nachbeter Gottsched'scher Ideen zu stempeln. Zweifellos ist der grundlegende Einfluß des Leipziger Diktators auf seinen Schüler deutlich erkennbar, sowohl im allgemeinen wie im einzelnen. Auch für Scheibe ist die Kunst Nachahmung der Natur, wie im Verlaufe dieser Arbeit immer wieder festgestellt werden konnte. Auch er betont wie Gottsched den Wert der Regeln für den schöpferischen Künstler. Für die Rolle des sinnlich-schön Musikalischen in der Oper hat Gottsched jedoch nicht das geringste Verständnis. Er zielt ganz allgemein auf die Oper, wenn er sagt, „sie (sc. die Sänger) lachen und weinen, husten und schnupfen nach Noten“ (Critische Dichtkunst, III. Auflage, S. 758). Ihm würde der musikalische „gehobene Sprachton“ als Betätigung des Musikalischen vollkommen genügen. Daß also hier zwischen Gottsched und Scheibe sich eine Kluft auftut, muß gegenüber Reichel betont werden. Noch eine Äußerung Gottscheds aus dem Jahre 1754 (Anmerkungen zu Batteux) ist hier heranzuzie-

hen, um darzutun, wie er über den Wert der Instrumentalmusik denkt und hieraus auf seine allgemeine musikalische Einsicht zu schließen: „Eine Musik ohne Text und Tanz ist nur ein totes Ding, nur ein Körper ohne Geist. Warum? Man versteht nur halb, was gespielt wird, wenn nicht entweder Gebärden oder Worte dazu kommen, die das deutlicher erklären, was die Töne sagen wollen.“ Aus solchen Äußerungen Gottscheds kann zweierlei hervorgehen, entweder Musikfeindlichkeit oder in seinem innersten Wesen verankerte Verständnislosigkeit. So schreibt Gottsched zu einer Zeit, als sich die Mannheimer kräftig rührten und die Wiener bald auf den Plan traten! Nach solchen, einem der vornehmsten Zweige musikalisch-schöpferischer Betätigung die Daseinsberechtigung abstreitenden Äußerungen wird man im „Critischen Musicus“ vergeblich suchen.

Auch die Ansicht Reichels, als habe Scheibe seine opernaesthetischen Ansichten nicht bis zu dem Punkte weitergeführt, um für die Verwendung aller Künste in der Oper zu plaidieren, darf hier nicht unwidersprochen bleiben, verlangt er doch, wie bereits erwähnt, ausdrücklich, man solle die „Schaubühne auszieren“, um auch das Auge zu beschäftigen und auch durch diesen Sinn die dramatische Wirkung auf den Zuhörer verstärken zu helfen.

Über die Art der Chorbehandlung (Anteil am Dramatischen) führt Scheibe nichts aus, ebensowenig über die Ensembletechnik, nur daß er jegliche fugierte Schreibweise für die Chöre sowohl wie für die Arien und Duette ablehnt, vielleicht neben rein technischen Bedenken aus dem Bestreben heraus, den „theatralischen“ Stil vom Kirchenstil reinlich zu scheiden.

Entgegen J. Chr. Gottfried Krause verlangt Scheibe nicht ausdrücklich eine Vereinfachung der Handlung, was mit der Tatsache übereinstimmt, daß er die Metastasianischen Texte rühmt und sich vollkommen mit ihnen zufrieden gibt. Der Zauberoper steht Scheibe ablehnend gegenüber, in An-

lehnung an Gottsched und befindet sich hier im Gegensatz zu den Ansichten L. F. Hudemanns.

Hasse und Graun werden an vielen Stellen des „Critischen Musicus“ rühmend erwähnt und Scheibe gibt sogar eine kurze Analyse der Opern „Rodelinde“ und „Cleopatra“ (Graun) und „La clemenza di Tito“ (Hasse). Das würde sich mit unsern Ausführungen decken, wonach Scheibe der Theoretiker der dritten neapolitanischen Opernschule ist, wenn auch einzelne seiner Reformideen über die künstlerischen Ziele dieser Schule weit hinausreichen.

Literaturangaben.

Adlung, M. Jac.: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, II. Auflage, besorgt von Hiller, 1783. Seite 18ff., 26, 60, 279, 289.

Allgemeine deutsche Biographie, Artikel „Scheibe" von Welti, Band 30.

Beyträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache von Gottsched und Lotter, 1732—44; 21. Stück, 1739, S. 71; 23. Stück, 1740, S. 453—64.

Dansk Biografisk Lexikon, herausgegeben von Bricka, Kopenhagen, 1887—1905, Artikel „Scheibe" von C. V. Ravn im 15. Band.

Dommer: Musikgeschichte, Neuauflage, besorgt von Schering, 1914.

Eitner, Robert: Quellenlexikon 1900—1904, Bd. 8.

Fétis: Biographie universelle des musiciens, 1844, Bd. 8, S. 444.

Gathy: Musikalisches Konversationslexikon, 1873, Seite 392.

Gerber: Historisch-biographisches Lexikon der Tonkunst, 1792, Bd. 2, Spalte 412ff.

Goldschmidt, H.: Die Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts, Zürich und Leipzig, 1915.

Krome, F.: Die Anfänge d. musikalischen Journalismus, Leipziger Dissertation, 1897.

Lexikon Hamburgischer Schriftsteller, Bd. 6, S. 490.

Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, 1739.

„ Grundlagen einer Ehrenpforte, 1740.

Mauclair, C.: „A travers la vie de Gluck", in der „Revue Musicale", 10. Jahrg., 1. Juni 1914.

Meusel: Lexikon verstorbener Schriftsteller, 1801—1816, Bd. 12.

Mizler: Musikalische Bibliothek, 1736—54. Bd. 1, 4. Teil, S. 54—62; 5. Teil, S. 71—73; 6. Teil, S. 62—76. Bd. 2, 1. Teil, S. 146—148. Bd. 3, S. 201—276, S. 409—463, S. 726—754.

Müller, E. H.: Die Mingotti'schen Opernunternehmungen.

Nyerup: Literaturlexikon.

Ravn, C. Vilh.: „Gluck og Scheibe", in der Nationaltidende vom 8. Januar 1883, Kopenhagen.

„ Festkrift i Anledning af Musikforeningens Halvhundredaarsdag, Kopenhagen, 1886.

Reichel, Eugen: Gottsched und Johann Adoph Scheibe, II. Sammelband der Internationalen Musik-Ges., S. 659ff.

Riemann, Hugo: Musiklexikon.

Scheibe, Joh. A.: Critischer Musicus, 1. Auflage. 1. Teil der ersten Auflage 1738, erschienen im „Güldenen A B C" bei seel. Thomas von Wierings Erben, Hamburg. 2. Teil der ersten Auflage 1740, erschienen bei Rudolf Beneke, Hamburg.

„ Critischer Musicus, 2. Auflage 1745, erschienen bei Bernhard Christoph Breitkopf, Leipzig, in einem Bande.

„ Thusnelde, ein Singspiel in vier Aufzügen mit einem Vorbericht von der Möglichkeit und Beschaffenheit guter Singspiele, Leipzig 1749, erschienen bei G. Christian Rothe in Kopenhagen.

Schering, A.: Musikalische Figurenlehre, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1908.

Schering, A.; Kritik des Goldschmidt'schen Werkes (Geschichte der Musikaesthetik des 18. Jahrh.) in d. Zeitschr. f. Musikwissenschaft, I, 307.

Schubart: Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, 1792.

Schweitzer: Johann Sebastian Bach, 2. Auflage, 1916.

Spitta: Johann Sebastian Bach, 3. Auflage, 1918.

Thiane, C. A.: Fra Hofvioloneners Tid 1648—1848, Kopenhagen 1908.

Waniek: Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit, Leipzig 1897.

Worms, Jens: Lexikon, II. Teil.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 3

Scheibes Leben 7

A.

Allgemeiner Teil

1. Die beiden Auflagen des „Critischen Musicus" — Anlage der Zeitschrift — Der Titel — Scheibes Ziele und Absichten — Aufnahme durch die Kritik 13
2. Scheibes allgemeine Musikauffassung — Musik eine „Wissenschaft" — Der „erste Grund" der Musik — Nachahmungs- und Affektenlehre — Der musikalische Produktionsakt — Die Musik und der Komponist in ihrem Verhältnis zur „Weltweisheit" und Mathematik — Einteilung der Musik . . 23
3. Die musikalischen Elemente: Melodie-Harmonie-Rhythmus — Scheibes Stellung zur Polyphonie . . 34
4. Die „Schreibarten" (Stile) 38
5. Scheibes Erörterungen über den „Geschmack", das „Regelmäßige", „Scharfsinnige", „Nachdrückliche", „Erhabene" und die „Schönheit" 47
6. Die Tropen und Figuren in der Musik 51
7. Scheibes Vorschläge zur Verbesserung des praktischen und wissenschaftlichen Musikunterrichts — Der ausübende Musiker — Der Komponist — Die Pflanzschulen — Die Musik auf den Universitäten — Die „Akademie" 55

B.

Spezieller Teil

8. Der „Kirchenstil“ — Die geistlichen Kantaten“ — Die Messen — Die geistlichen Oden — Die Motette — Das Oratorium 63
9. Der „Kammerstil“ — Die Kantaten — Die Oden — Die Sinfonien — Die Instrumentalkonzerte — Die Ouverturen — Die Sonaten — (Trios, Quadros, Solosonaten) 65
10. Der „theatralische“ Stil — Scheibes Stellung zur Oper — Das Libretto — Die musikalische Behandlung der Oper — Die Aufgabe der dramatischen Musik — Das Orchester — Das Accompagnato-Rezitativ — Die Programmouverture 70

Literaturangaben 89

C.

Anhang

I. Inhaltsverzeichnis der zweiten Auflage des „Critischen Musicus“ . . . . . .
II. Scheibes Briefe an Gottsched . . . . . .

Berichtigung.

S. 77, Z. 1 vor „aber“ ist folgendes zu ergänzen: mit der „Pracht der Schaubühne“ eine gewisse Zahl von „Veränderungen“ beibehalten lasse. Man solle eine Fabel erfinden, „die nicht mehr als etwa einen Tag erfordere“, und diese in fünf „Handlungen“ einteilen, von denen jede einen anderen „Schauplatz“ zeige. Um die Einheit des Ortes zu wahren, gleichzeitig aber usw.

Curriculum vitae.

Geboren bin ich, Eugen Rosenkaimer, evangelischer Konfession, am 20. Dez. 1897 in Wald (Rhld.) als Sohn des Paul Rosenkaimer, Fabrikant in Wald, und seiner Frau Adele, geb. Doerner. Nach vierjährigem Besuch der evang. Volksschule in Wald absolvierte ich das Ohligs-Walder Realgymnasium, an dem ich 1916 die Reifeprüfung ablegte. Meine musikalische und pianistische Ausbildung während dieser Zeit leitete Ernst Potthof-Barmen. Im Wintersemester 1916 bezog ich die Wiener Universität und hörte hier drei Semester die Vorlesungen von Guido Adler, Fischer, Wallaschek und Wellesz. Gleichzeitig war ich zwei Jahre Vollschüler der damaligen k. k. Akademie für Musik in Wien, an der ich den Unterricht von Joseph Marx (Theorie), Hugo Reinhold (Klavier) und Richard Stöhr (Ensemblespiel und Formenlehre) genoß. Infolge der Umwälzung verließ ich Wien Ende des Jahres 1918 und ließ mich durch Hermann Inderau-Barmen bis zum Frühjahr 1920 in musikalischer Direktion und Instrumentationslehre unterweisen. Im Sommersemester 1920 nahm ich die Fortsetzung des musikwissenschaftlichen Studiums an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn wieder auf. Ich hörte hier in weiteren sieben Semestern neben literaturgeschichtlichen und philosophischen Vorlesungen die meines verehrten Lehrers Professor Schiedermair. Am 19. Dezember 1923 bestand ich die mündliche Promotionsprüfung.